

# Emigre ja Zuzana Licko

TYPOGRAFIA DIGITAALISEN SUUNNITTELUN MURROKSESSA

KARI RIIHELÄ

Ohjaaja: Kirsi Saarikangas

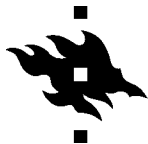
Helsingin yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Taidehistorian oppiaine

Pro gradu

04/2012



|   |  |  |   |
|---|--|--|---|
| Tiedekunta/Osasto - Fakultet/Sektion – Faculty<br>Humanistinen tiedekunta   |  | Laitos - Institution – Department<br>Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos |   |
| Tekijä - Författare – Author<br>Kari Riihelä  |  |  |   |
| Työn nimi - Arbetets titel – Title<br>Emigre ja Zuzana Licko – typografia digitaalisen suunnittelun murroksessa   |  |  |   |
| Oppiaine - Läroämne – Subject<br>Taidehistoria  |  |  |   |
| Työn laji - Arbetets art – Level<br>Pro gradu   |  | Aika - Datum – Month and year<br>04/2012   | Sivumäärä - Sidoantal – Number of pages<br>77 |
| Tiivistelmä - Referat – Abstract<br><p>Koko typografian ja graafisen suunnittelun kenttä kävi 1980- ja 1990-luvun taitteessa läpi suuren mullistuksen, jossa tärkeässä roolissa oli kotitietokoneiden yleistymisestä lähtenyt teknologian kehitys. Pro gradu -tutkielmani käsittelee typografian muutosta digitaalisen suunnittelun myötä. Lähestyn aihetta pohjoiskalifornialaisen <b>Emigre</b> Inc.:n toiminnan kautta, joka on yksi digitaalisen suunnittelun pioneereista. Yritys on tullut tunnetuksi erityisesti graafiseen suunnitteluun ja typografiaan erikoistuneen Emigre-lehden (1984–2005) julkaisijana sekä ekspressiivisten kirjaintyyppien jakelijana. Emigre oli ensimmäisiä digitaalisia fonttitaloja, joka julkaisi alkuperäisfontteja digitaalisessa muodossa. Emigren sydän on parivaljakko <b>Rudy VanderLans</b> ja <b>Zuzana Licko</b>: VanderLans toimi lehden suunnittelijana ja luotsaajana ja Licko suunnitteli uusia fontteja lehden tarpeisiin ja johti fonttitalon toimintaa.</p> <p>Tarkastelen tutkielmassani, miten Emigre ilmentää digitaalisen suunnittelun myötä tapahtunutta muutosta typografiassa ja kuinka Lickon kirjaintyytit heijastavat teknologian kehitystä. Pääasiallisena tutkimuslähteenäni toimivat varhaiset Emigre-lehdet (Nro:t 1–32, 1984–1994) sekä Emigrestä kirjoitetut tekstit.</p> <p>Emigren synty sijoittuu ideologisen murroksen ja suuren teknisen kehityksen kynnykselle, jossa vanhat suunnittelun arvot ovat alkaneet murtua ja uudet teoreettiset ajatukset kuten dekonstruktio vaikuttavat suunnitteluun ja kirjainmuotoihin. Luettavuus, estetiikka ja koko typografian funktio ovat uudelleen arvioinnin kohteena.</p> <p>Esitän tutkielmassani neljä tärkeää digitaalisen suunnittelun tuomaa muutosta:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1) Kirjainsuunnittelijoiden uusi sukupolvi</li><li>2) Subjektiivinen muotokieli</li><li>3) Suunnittelutyön muutos</li><li>4) Digitaalinen jakelu</li></ol> <p>Emigre oli eturintamassa luomassa digitaalisen typografian muotokieltä ja Zuzana Licko edustaa typografian tradition ulkopuolelta tulevaa uutta kirjainsuunnittelijoiden sukupolvea, jonka subjektiivinen muotokieli on saanut vaikutteita suoraan välineestä. Kotitietokoneet ovat demokratisoineet suunnittelu- ja tuotantoprosessit ja uusien laitteiden avulla kirjaintyyppien suunnittelu ja lehden tekeminen ovat mahdollista pienillä resursseilla. Emigre on hyvä esimerkki ns. tee-se-itse -suuntauksesta ja digitaalisen jakelun edelläkävijästä.</p> <p>Emigren toiminta kuvastaa mielestäni kokonaisvaltaisesti muutosta, joka tapahtui typografian kentällä digitaalisen suunnittelun myötä. Lickon kirjaintyytit osoittavat, että teknologian kehityksellä on ollut myös suoraa vaikutusta kirjainmuotoihin, vaikka teknologia itsessään ei olekaan ollut suurempaa tyylillistä muutosta alullepaneva voima. Digitalisoinnilla on ollut vaikutusta ennen kaikkea suunnitteluprosesseihin ja jakeluun. Näen, että ajatusmaailman muutos sekä teknologian kehitys yhdessä loivat 1990-luvun ekspressiivisen typografian siinä laajuudessa ja muodossa kuin se on esiintynyt.</p> |  |  |   |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords<br>typografia, Emigre, Zuzana Licko, Rudy VanderLans, kirjainsuunnittelu, digitaalinen, fontti, graafinen suunnittelu, luettavuus   |  |  |   |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited<br>Keskustakampanuksen kirjasto  |  |  |   |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information   |  |  |   |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 Johdanto .....</b>  | <b>1</b>  |
| 1.1 Työn aihe .....  | 1         |
| 1.2 Tutkimuksen tavoitteet ja rakenne .....  | 4         |
| 1.3 Käsitteiden määrittely.....  | 5         |
| 1.4 Kirjallisuus ja aikaisempi tutkimus.....   | 7         |
| <b>2 Digitaalinen typografia historiallisessa jatkumossa .....</b>                   | <b>9</b>  |
| 2.1 1980- ja 1990-luvun typografian historiallinen tausta.....                       | 9         |
| 2.2 Teknologin kehitys ja typografian demokratisoituminen.....                       | 16        |
| 2.3 Kirjaimen käsite muutoksessa – strukturalismista kohti jälkistrukturalismia..... | 26        |
| 2.4 Yhteenveto .....   | 34        |
| <b>3 Emigre digitaalisen suunnittelun murroksessa .....</b>                          | <b>36</b> |
| 3.1 Emigre-lehti.....  | 36        |
| 3.1.1 Taitto ja typografia.....  | 36        |
| 3.1.2. Sisältö ja kirjoitukset .....   | 42        |
| 3.1.2.1 Luettavuussota: muoto vs. tottumus.....                                      | 48        |
| 3.1.3 Ruman lähettiläästä digitaaliseksi avantgardeksi .....                         | 52        |
| 3.2 Fonttitalo .....   | 56        |
| 3.2.1 Emigre-fontit ja subjektiivinen ilmaisu.....                                   | 58        |
| <b>4 Zuzana Lickon kirjaintyypit .....</b>   | <b>61</b> |
| 4.1 Karkea muotokieli ja teknologian rajoitukset.....                                | 61        |
| 4.2 Suhde typografian traditioon .....   | 67        |
| <b>5 Johtopäätökset .....</b>  | <b>73</b> |
| <b>Lähteet ja kirjallisuus .....</b>   | <b>78</b> |
| Tutkimuslähteet.....   | 78        |
| Suullista tietoa antaneet .....  | 78        |
| Tutkimuskirjallisuus.....  | 78        |
| Sähköiset lähteet .....  | 84        |
| Painamattomat lähteet.....   | 86        |
| <b>Liitteet .....</b>  | <b>87</b> |

# 1 Johdanto

## 1.1 Työn aihe

1900-luvun alun avangardistien kaltaiset typografiset leikittelyt siirtyivät 1980- ja 1990-luvun taitteessa aikakauslehtien sivuille, mainontaan ja lopulta osaksi jokapäiväistä visuaalista kulttuuriamme. Koko typografian ja graafisen suunnittelun kenttä kävi läpi suuren mullistuksen, jossa tärkeässä roolissa oli teknologian kehitys.

Käsittelen tässä työssä typografian muutosta digitaalisen suunnittelun murroksessa 1980-luvun puolesta välistä 1990-luvun alkupuolelle. Tutkielman tarkoitus on hahmottaa ajan tilanne ja selvittää EMIGRE Inc.:n, yhden digitaalisen suunnittelun pioneerin, roolia muutoksessa. Tarkastelen typografian muutosta suunnittelussa tapahtuneen asenteellisen muutoksen, kirjainmuotoilun sekä typografian käytön ja jakelun kannalta.

Emigre-lehti on pohjoiskalifornialainen kokeilevaan graafisen suunnittelun ja typografiaan erikoistunut julkaisu. Lehti ilmestyi vuosien 1984–2005 aikana EMIGRE Inc.:n julkaisemana<sup>1</sup> yhteensä 69 numeron<sup>2</sup> verran. Parivaljalkko **Rudy VanderLans** ja **Zuzana Licko** oli lehden ydin. VanderLans toimi lehden pääasiallisena toimittajana, julkaisijana sekä graafisena suunnittelijana, ja Licko tuotti fontteja lehden tarpeisiin. Lehdessä käytetyistä fonteista tuli pian suosittuja, ja vuodesta 1989 lähtien EMIGREN päätoimiala on ollut kirjainsuunnittelu, ja se toimii edelleen digitaalisena fonttitalona. Lehden ja fonttien lisäksi EMIGRE on julkaissut muun muassa kirjoja, julisteita ja musiikkia.

**Rudy VanderLans** (s.1955) on aluperin kotoisin Haagista, Alankomaista, jossa hän myös opiskeli graafista suunnittelua Haagin Kuninkaallisessa taideakatemiassa 1974–79<sup>3</sup>. Taideakatemian tarjoama opinto-ohjelma tarjosi hyvin pragmaattisen ja epäteoreettisen lähestymisen graafiseen suunnitteluun. Koulutus oli muovautunut *sveitsiläisen tyylin*

---

<sup>1</sup> Numerot 64–69 julkaistu yhdessä Princeton Architectural Pressin kanssa.

<sup>2</sup> Emigre No. 70 – The Looking Back Issue -kirja ilmestyi syksyllä 2009.

<sup>3</sup> Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag, englanniksi *The Royal Academy of Arts*.

funktionalististen ideologioiden mukaan ja suunnittelussa korostettiin ruudukko-asettelun<sup>4</sup> käyttöä sekä viestin selkeyttä. Typografian historiaan Rudy VanderLans tutustui kirjainsuunnittelija **Gerrit Noordzjin** (s.1931) johdolla, joka on vaikuttanut joukkoon hollantilaisia nykykirjainsuunnittelijoita, kuten **Just van Rossumiin** (s.1966) ja **Erik van Bloklandiin** (s.1967).

Vaikka VanderLans olikin kiinnostunut designin ideasta ensisijaisesti funktionaalisenä, hän oli myös vaikuttunut nähdessään enemmän ekspressiivisten suunnittelijoiden töitä. Hän ihaili muun muassa yhdysvaltalaisen **Milton Glaserin**<sup>5</sup>, *U&lc*-lehden<sup>6</sup> ja saksalaisen **Heinz Edelmannin**<sup>7</sup> designia.<sup>8</sup>

Oltuaan työharjoittelussa **Wim Crouwelin** *Total Design* studiossa VanderLans teki työtä yritysidentiteettien parissa *Vorm Vijf*:ssa ja *Tel Design*:ssa. Vuonna 1981 VanderLans hyväksyttiin jatko-opiskelijaksi Kalifornian yliopistoon, ja hän muutti Yhdysvaltoihin asumaan. Vuosina 1981–1983 hän opiskeli valokuvausta professori **Penny D’Haemersin** johdolla. Yliopistolla hän tapasi myös Zuzana Lickon, jonka kanssa VanderLans avioitui vuonna 1983.<sup>9</sup>

**Zuzana Licko** (s.1961) syntyi Bratislavassa, Tšekkoslovakiassa (nyk. Slovakia) ja muutti Yhdysvaltoihin seitsemän vanhana. Isänsä ansiosta Licko tutustui tietokoneisiin jo kymmenen vuoden iässä ja oppi nopeasti myös ohjelmoimaan. Ensimmäisen kirjaintyyppinsä, kreikkalaiset aakkoset, hän suunnitteli isänsä tieteellistä kirjoitusta varten. Vuonna 1981 Licko ryhtyi opiskelemaan Kalifornian yliopistossa Berkeleyssä. Hänellä oli aikomus opiskella arkkitehtuuria, mutta Licko vaihtoi pääaineensa visuaalisiin opintoihin ja suoritti graafisen viestinnän tutkinnon. Vasenkätisenä hän

---

<sup>4</sup> englanniksi *grid*. Sivun asettelu perustui eri kokoisiin ja muotoisiin ruudukoihin, jotka toimivat suunnittelun lähtökohtana.

<sup>5</sup> Erityisesti VanderLans mainitsee Graserin kirjan *Milton Glaser Graphic Design*. VanderLans, Licko, Gray 1993, 9. Yhdysvaltalainen Milton Graser (s.1929) on tunnettu muun muassa **I♥NY** -logosta vuodelta 1973.

<sup>6</sup> U&lc (Upper and lowercase) on kansainvälinen typografialehti, jonka silloisena Art Directorina toimi Herb Lubalin (1918–1981).

<sup>7</sup> Saksalainen suunnittelija ja kuvittaja Heinz Edelmann (s.1934) on tunnettu muun muassa Beatlesin *Yellow submarine* -animaation hahmojen suunnittelusta.

<sup>8</sup> VanderLans – Licko – Gray 1993, 9.

<sup>9</sup> VanderLans – Licko – Gray 1993, 9–10; Dooley 1998.

muisti ainoan kalligrafian tuntinsa hyvin: hän inhosi sitä, että hänen pakotettiin kirjoittamaan oikealla kädellä.<sup>10</sup>

Emigre-lehti perustettiin 1984 alunperin kulttuurilehtenä Rudy VanderLansin ja kahden muun hollantilaisen, taiteilija **Marc Susenin** ja käsikirjoittaja **Menno Meyjesin** toimesta.<sup>11</sup> Lehden tarkoituksena oli esitellä taiteilijoiden, valokuvaajien, runoilijoiden ja arkkitehtien töitä. Koska kirjainten ladontaan ei ollut varaa, teksti oli pääasiallisesti kirjoituskonetytografiaa, jonka kokoa oli muutettu kopiokoneella.<sup>12</sup>

Zuzana Licko alkoi suunnitella kirjaintyyppejä lehteä varten samoihin aikoihin myyntiin tulleet Macintosh-tietokoneella ja bittikarttafonttien suunnitteluun tarkoitettulla ohjelmalla. Vuonna 1985 syntyivät fontit EMPEROR, OAKLAND ja EMIGRE [KUVA 1]. Lehden toisessa numerossa käytettiin jo Lickon karkeita bittikarttakirjaimia. Useiden lukijoiden pyynnöstä hän alkoi mainostaa ja myydä niitä numerosta kolme lähtien<sup>13</sup>, joka oli ensimmäinen numero, jossa käytettiin kokonaisuudessaan Lickon suunnittelempia fontteja.

Numeron 10 ilmestyttyä vuonna 1988, EMIGRE-lehdestä oli tullut täysikasvuinen graafisen suunnittelun julkaisu. Lehti ilmeistyi isossa koossa (285 x 425 mm) ja se tarjosi näyteikkunan kokeelliselle typografialle. VanderLans keskittyi esittelemään perinteisen kaanonin ulkopuolisia töitä, jotka muut designjulkaisut jättivät usein huomioimatta. Lehden numerot, jotka kaikki kietoutuivat yhden teeman ympärille, esittelivät suunnittelijoita kuten **Ed Fella**<sup>14</sup>, **Rick Valicenti**<sup>15</sup>, **David Carson**<sup>16</sup>, *The Designers Republic*<sup>17</sup>, **Nick Bell**<sup>18</sup>, **Vaughan Oliver**<sup>19</sup> ja ja oppilaitoksia kuten *Cranbrook*

---

<sup>10</sup> Dooley 1998; VanderLans, Licko, Gray 1993, 11.

<sup>11</sup> Susan ja Meyjes jättivät EMIGREN muiden töiden takia vuoteen 1987 mennessä.

<sup>12</sup> Dooley 1998, Idea 2006, 7.

<sup>13</sup> Dooley 1998.

<sup>14</sup> Emigre No.17 1991.

<sup>15</sup> Emigre No.11 1989.

<sup>16</sup> Emigre No.27 1993.

<sup>17</sup> Emigre No.29 1994.

<sup>18</sup> Emigre No.22 1992.

<sup>19</sup> Emigre No.9 1988.

*Academy*<sup>20</sup> ja *CalArts*. Lehden teema saattoi olla myös johonkin tiettyyn aihealueeseen liittyvä, esimerkiksi graafinen suunnittelu<sup>21</sup>, Macintosh-tietokone<sup>22</sup> tai hollantilainen design<sup>23</sup>.

Vuonna 1989 EMIGREN digitaalisista fonteista oli tullut kaupallisesti niin suosittuja, että Licko ja VanderLans lopettivat freelancetyönsä ja keskittyivät yksinomaan omaan liiketoimintaansa: fonttien suunnitteluun ja lehden julkaisemiseen. Emigre-lehti, joka oli aikaisemmin ilmestynyt epäsäännöllisesti, alkoi nyt ilmestyä neljännesvuosittain.<sup>24</sup> Numeron 33 kohdalla, vuonna 1995, lehden koko muuttui pienemmäksi (213 x 276mm), ja sen pääpaino siirtyi entistä enemmän tekstiin.<sup>25</sup> Numerosta 64 lähtien EMIGRE julkaistiin paperikantisen kirjan muodossa yhteistyössä Princeton Architectural Pressin kanssa, ja sen sisältö keskittyi täysin kirjoituksiin.

## 1.2 Tutkimuksen tavoitteet ja rakenne

EMIGRE Inc.:n toiminnan alku sijoittuu samaan ajankohtaan, jolloin kotitietokoneet mullistivat typografista suunnittelua. EMIGRE olikin yksi digitaalisen suunnittelun edelläkävijöitä, jonka valtavirrasta poikkeava varaukseton lähestymistapa ja uuden teknologian käyttö loivat uusia näkökulmia typografiseen suunnitteluun.

Tutkielmani tarkastelee, *kuinka EMIGRE ilmentää typografiassa digitaalisen suunnittelun myötä tapahtunutta muutosta*. Haen kysymykseen vastausta avaamalla *EMIGREN historiallista kontekstia*, sekä hahmottamalla Zuzana Lickon kirjainmuotoilun ja tekniikan välistä vuoropuhelua, eli sitä miten *tekniikan kehitys inspiroi Zuzana Lickon kirjainsuunnittelua*.

Luvussa kaksi hahmotan sitä kontekstia, jossa EMIGRE Inc. syntyi. Avaan ensiksi 1980- ja 1990-lukujen typografian kenttää suhteessa typografisen tyylin historiaan

---

<sup>20</sup> Emigre No.10 1989.

<sup>21</sup> Emigre No.32 1994; Emigre No.56 2000; Emigre No.66 2004;

<sup>22</sup> Emigre #11 1989.

<sup>23</sup> Emigre #25 1993.

<sup>24</sup> Dooley 1998.

<sup>25</sup> Idea 2006, 7, Dooley 1998.

(alaluku 2.1). Alaluvussa 2.2 hahmotan tarkemmin sitä teknologista kehitystä, joka on vaikuttanut suoraan typografiseen suunnitteluun. Tuon myös lyhyesti esille typografian ja graafisen suunnittelun piirissä vaikuttaneet teoreettiset ajatukset (luku 2.3), erityisesti dekonstruktion, josta toisinaan puhutaan myös omana tyylinään.

Luvussa kolme tarkastelen lähemmin EMIGRE Inc:tä ja sen asemaa digitaalisen suunnittelun pioneerina sekä niitä seikkoja, jotka muodostivat Emigre-lehdestä avantgarden<sup>26</sup> graafisen suunnittelun kulttilehden<sup>27</sup> ja toisaalta rumuuden lähettilään<sup>28</sup>, joka oli *täyttä roskaa ilman historiaa*<sup>29</sup>. Tarkastelen lehteä sekä visuaalisesta näkökulmasta että sen sisällön kautta. Sisällöstä nostan esiin erillisenä *luettavuuskysymyksen*, joka Emigren sivuilla leimahti *luettavuussodaksi*. Lehden lisäksi tarkastelen Emigre-fonttitalon toimintaa ja typografiaa.

Luvussa 4 tarkastelen Zuzana Lickon kirjainsuunnittelua ja sen suhdetta teknologian kehitykseen.

Lukujen alussa olevilla suorilla lainauksilla pyrin tuomaan ilmi ajankuvaa sekä typografien erilaisia lähetysmistapoja omaan alaansa.

### 1.3 Käsitteiden määrittely

Tutkimukseni kannalta keskeisiä termejä ovat TYPOGRAFIA, DIGITAALINEN ja LUETTAVUUS. Johtuen kyseisten termien monitulkintaisuudesta on hyvä täsmentää, missä puitteissa ne tässä tutkielmassa esiintyvät.

Termi TYPOGRAFIA mielletään usein hyvin monella eri tapaa. Sillä voidaan tarkoittaa lähes mitä tahansa tekstiin, tekstityyppiin ja kirjainten asetteluun liittyvää suunnittelua. Tulen tässä tutkielmassa nojautumaan **Phil Bainesin** ja **Andrew Haslamin** määritelmään typografiasta "*kielen mekaanisena merkintätapana ja asetteluna*"<sup>30</sup>. Määritelmä tekee selvän pesäeron typografian ja kalligrafian välille, sekä tuo esiin

---

<sup>26</sup> Heller 2003, 225.

<sup>27</sup> Crowley 2003, 30.

<sup>28</sup> Heller 1993, 52.

<sup>29</sup> Heller 2003, 213; Massimo Vignellin kommenttia lainaavat myös muun muassa Dooley 1998 & Poynor 2005.

<sup>30</sup> "Typography: The mechanical notation and arrangement of language", Baines 2002, 7.



typografian semanttisen puolen kielellisenä merkkijärjestelmänä. Keskityn tässä tutkielmassa toisin sanoen typografiaan mekaanisesti tuotettujen kirjainten ja niiden asettelun ja muotoilun kannalta. Yleisesti tekstissä käyttämieni termien suomennokset pyrkivät noudattamaan **Markus Itkosen** *Typografian käsikirja* -teoksessa esittämiä käytäntöjä ja tapoja.

Sanalla DIGITAALINEN viitataan teknillisessä mielessä epäjatkuvaan, erillisistä elementeistä koostuvaan tietoon, joka voi sijoittua niin numeeriseen, lingvistiseen kuin mihin tahansa muuhunkin systeemiin, jolla epäjatkuvia ilmiöitä on kuvattu. Käytännössä *digitaalista teknologiaa* voidaan usein pitää synonyymina *tietokone-teknologialle*.<sup>31</sup> Käytän tässä tutkielmassa lähtökohtaisesti termiä *digitaalinen* merkityksessä, jossa se viittaa ensisijaisesti tietokonepohjaisuuteen. Esimerkiksi termillä *digitaalinen typografia* viitataan tietokonepohjaiseen, eli tietokoneella suunniteltuun typografiaan.

Usein sana digitaalinen mielletään kuitenkin edellä mainittua paljon laajemmin, ja kuten kulttuurintutkija **Charlie Gere** on todennut, voidaan perustellusti puhua erityisestä digitaalisesta kulttuurista.<sup>32</sup> Tähän kontekstiin, digitaalisen kulttuurin yhteen virstanpylvääseen, kotitietokoneiden yleistymiseen, sijoittuu myös EMIGREN toiminta.

LUETTAVUUDESTA puhuttaessa on hyvä erottaa tekstin (visuaalinen) ymmärrettävyys ja luettavuus. *The Times*-lehden typografisena neuvonantajana toiminut **Walter Tracy** (1914–1995) on korostanut, että molemmat osa-alueet ovat olennaisia typografian kannalta. Hänen mukaansa luettavuus (*legibility*) viittaa havaitsemiseen ja siihen, kuinka nopeasti merkit ovat tunnistettavissa. Tekstin ymmärrettävyys (*readability*) taas kertoo tekstin *mukavuudesta*, siitä miten helposti teksti on käsitettävissä ja kuinka pitkään sitä voidaan lukea ilman suuria ponnisteluja.<sup>33</sup> Lisäksi voidaan puhua tekstin helppolukuisuudesta tai niin sanotusta kielellisestä luettavuudesta. Pidättäydyn tämän tekstin puitteissa ainoastaan visuaalisen luettavuuden ja ymmärrettävyyden piirissä.

Tässä tekstissä termillä EMIGRE (kapiteelilla kirjoitettuna) viitataan EMIGRE Inc. kokonaisuudessaan ja puhuessani ainoastaan Emigre-lehdestä tai -fonttitalosta pyrin

---

<sup>31</sup> Gere 2006, 13.

<sup>32</sup> Gere 2006, 9–18.

<sup>33</sup> Tracy 1995 (1986), 170–171.

ilmaisemaan tämän selkeästi käyttämällä lisämäärettä, jos viittaussuhde ei muuten asiayhteydestä selviä.

Tekstissä esiintyvät typografiaan liittyvät termit avaan tarpeen mukaan alaviitteissä.

## 1.4 Kirjallisuus ja aikaisempi tutkimus

Graafisen suunnittelun ja typografian alalta löytyy laajalti erilaisia visuaalisia kokoomateoksia sekä opetuksellisia kirjoja, mutta varteenotettavia historiallisia esityksiä tai teoreettisia kirjoituksia on olemassa huomattavasti niukemmin.

Helsingin yliopistolla kirjainsuunnittelua on tutkittu erittäin vähän, ja ainoa oman työni kanssa samaa aihetta sivuava pro gradu -tutkielma on **Markus Itkosen** *Postmoderni typografia* (1991). Itkonen käsittelee työssään ongelmallista postmodernin käsitettä, joten ajallisesti hänen työnsä käsittelee osittain samaa aikakautta kuin oma kirjoitukseni. Keskityn tässä työssä kuitenkin ensisijaisesti käsittelemään typografian kehitystä digitaalisen suunnittelun näkökulmasta, ja rajaan postmoderni-käsitteen tarkastelun tämän työn ulkopuolelle.

Aalto-yliopiston taideteollisessa korkeakoulussa typografiaa on tutkittu enemmän, mutta kirjoitukset keskittyvät lähinnä typografian käyttöön yritysilmelmissä.

Tutkielmani tärkeimpänä materiaalina toimii Emigre-lehti, jonka originaaleihin olen päässyt tutustumaan Universiteit van Amsterdamin kirjastossa Hollannissa sekä Suomessa ystävällisesti graafinen suunnittelija **Jorma Hinkan** (Graafiset neliöt) työhuoneella Helsingissä. Lisäksi EMIGREN verkkosivuilta löytyy kokoelma Emigre-lehdessä julkaistuja artikkeleita sekä otteita lehden kaikista numerosta. Tutkimustyötä tehdessäni julkaistiin myös kirja *Emigre No.70: The Look Back Issue – Celebrating 25 Years in Graphic Design* (2009), joka kokoaa lehden keskeiset sisällöt yksien kansien väliin.

Johtuen lukuisista kysymyksistä ja yhteydenottopyynnöistä, joita EMIGRE saa ympäri maailmaa alan opiskelijoilta, EMIGRELLÄ ei ole ollut mahdollista vastata heille lähettämiini kysymyksiin henkilökohtaisesti.<sup>34</sup> Tämän tutkielman puitteissa minulla ei ole siis ollut mahdollisuutta haastatella Rudy VanderLansia tai Zuzana Lickoa, joten

---

<sup>34</sup> Rudy VanderLansin sähköposti tekijälle 1.12.2011

heitä koskevat näkökulmani pohjautuvat heidän tuottamaansa ja kirjoittamaansa materiaaliin, sekä heistä julkaistuihin haastatteluihin ja artikkeleihin.

Tutkimukseni typografian ja graafisen suunnittelun historiaa käsittelevä osuus perustuu muun muassa teoksiin *Meggs's History of Graphic Design* (Meggs, Philip B 2006) ja *Modern typography, an essay in critical history* (Kinnross, Robin 2004). Digitaalisen teknologian kehityksen osalta Loretta Staplesin tutkimus *Typography and the Screen: a Technical Chronology of Digital Typography, 1984–1997* (2000) on toiminut kirjoitukseni runkona. Typografiaa koskevalle teoreettiselle ajattelulle pohjan ovat antaneet Ellen Luptonin kirjoitukset sekä Steven Hellerin ja Philip Meggsin toimittama *Texts on Type – Critical Writings on Typography* (2001).

Tärkeimpänä tutkimuslähteenä toimivat kuitenkin Emigre-lehden esittelemä typografia ja kirjoitukset.

## 2 Digitaalinen typografia historiallisessa jatkumossa

*“The twentieth century was shaken by drastic changes and driven by idealism as has been the case through history, different views and styles fought for supremacy, while the burden of tradition still weighed heavily. In addition to aesthetic conflicts, dramatic technical changes also came about, which in themselves would have been enough to justify and to explain the innovations in design.” – Friedl Friedrich, 2005<sup>35</sup>*

Hahmotan tässä luvussa EMIGREN alkutaipaleen, 1980- ja 1990-lukujen, typografian tyylillistä historiaa, jonka juuret löytyvät 1900-luvun alun avantgardistisista taidesuuntauksista, joiden muotokielen perintöä Zuzana Lickon kirjaintyyppit ja Rudy VanderLansin suunnittelu mielestäni jatkavat.

Alaluvussa 2.2 tarkastelen tietokoneiden vaikutusta typografiseen muotokieleen, jonka jälkeen nostan esille 1900-luvulla typografiaan vaikuttaneet teoreettiset suuntaukset: strukturalismin ja jälkistrukturalismin (alaluku 2.3). Lopuksi vedän yhteen mielestäni tärkeimmät digitaalisen suunnittelun tuomat muutokset.

### 2.1 1980- ja 1990-luvun typografian historiallinen tausta

*“— the goal of typography at first had nothing to do with type or design: it had everything to do with saving time. Producing multiple copies of books faster than they could be written was the point of typography: no more and no less.”*

*–Fred Smeijers<sup>36</sup>*

Kuten kirjainsuunnittelija **Fred Smeijersin** sanat osoittavat, alunperin typografialla ja designilla ei ollut paljoakaan tekemistä toistensa kanssa. Tultaessa 1980-luvulle

---

<sup>35</sup> Friedl 2005, 70.

<sup>36</sup> Smeijers 1996, 43.

typografia oli kuitenkin erottamaton osa designkenttää ja siinä yhdistyivät ajan tekninen kehitys ja teorisointi.

Typografian historiaa voidaan mielestäni lähestyä kolmella eri tavalla: teknologian kehityksen, kirjainmuotoilun (estetiikan) tai filosofian (teorian) näkökulmasta. Periaatteessa kaksi viimeksi mainittua lähestymistapaa voidaan liittää myös yhdeksi kokonaisuudeksi, sillä uutta muodollista kehitystä tapahtuu harvoin ilman uudenlaista teoreettista näkökulmaa. Vaikka typografiaa on mahdollista tarkastella ainoastaan esteettisestä näkökulmasta, toisin sanoen yksinomaan kirjainmuotojen tyylihistorian kannalta, haluan tässä esityksessä painottaa sitä, kuinka typografia on aina kulkenut jonkinlaisessa symbioosissa teknologian kanssa.

Teknologian kehityksellä on ollut voimakas vaikutus typografian kehittymisessä erityisesti kommunikaation välineenä. Teknologinen kehitys on tuonut kirjain-suunnitteluun kuitenkin myös uutta muotokieltä, joka on vaikuttanut laajemmin koko graafisen suunnittelun alan trendeihin.

Karkeasti yksinkertaistaen voidaan ajatella, että käytettävissä oleva teknologia on asettanut raamit typografiselle suunnittelulle, kirjainten muodosta ja asettelusta lähtien. Typografinen kehitys ei ole kuitenkaan mennyt eteenpäin ainoastaan teknologisten innovaatioiden kautta, vaan kuten taidemaailmassakin, suuremman muutoksen taustalla on usein uusi ajatusmaailma, joka on kyseenalaistanut vallitsevan ideologian ja visuaalisen lähestymistavan.

Muun muassa **Giambattista Bodoni** (1740–1813) ja **Firmin Didot** (1764–1836) hylkäsivät 1700-luvun lopulla kalligrafian typografisen muodon perustana päätteisissä kirjasimissaan, ja käyttivät puhtaasti geometrisia elementtejä, jotka erottuivat käden tuottamasta jäljestä.<sup>37</sup> Piirtämisen sijaan he tavallaan rakensivat kirjaimet, jolloin niistä muodostui itsenäisiä yksiköjä, jotka olivat muunneltavissa.<sup>38</sup> 1900-luvulla avantgardistiset taidesuuntaukset loivat uutta typografista muotokieltä. Esimerkiksi dadaismi, futurismi, konstruktivismi, De Stijl ja lettrismi käsittelivät kirjaimia uudella tavalla ja antoivat typografialle aikaisempaa ekspressiivisemmän roolin.

---

<sup>37</sup> Lupton – Miller 1996, 52. Ellen Lupton on käyttänyt lähteenään Frank Denmanin kirjaa *The Shaping of our Alphabet* (New York: Alfred Knopf, 1955).

<sup>38</sup> Consuegra 2004, IX.

Sotien jälkeiset kokeilevat taidesuuntaukset ovat kulttuurin tutkija **Charlie Geren** mukaan vaikuttaneet myös yleisemmin muun muassa digitaalisen median kehittymiseen ja tapoihimme käyttää teknologiaa.<sup>39</sup> Näin voidaan nähdä tapahtuneen myös typografian osalta 1980-luvulla, jolloin uusi teknologia vaikutti vahvasti typografiseen ajatteluun. Typografia ei ollut vain vaikutteita vastaanottava osapuoli, vaan sen voi nähdä omalta osaltaan muokkanneen meille nykyään tuttuja tietokoneen käyttötapoja, muun muassa graafisen käyttöliittymän kautta.

Mutta lähtekäämme tarkastelemaan sitä tyylihistoriallista ja ideologista kontekstia, missä EMIGRE ja Zuzana Lickon kirjaintyytit syntyivät. Ajatus siitä, että kirjainten käyttö voidaan karkeasti jakaa kahteen toisistaan eroavaan käyttötapaan, auttaa hahmottamaan EMIGREN syntyajan tilannetta. Ensimmäinen lähestyminen voidaan tiivistää amerikkalaisen typografin ja kirjailijan **Beatrice Warden** (1900–1969) sanoihin: *"Printing Should Be Invisible"*<sup>40</sup>. Tällöin typografinen asettelu toimii alisteisena sisällölle ja sen ensisijainen vaatimus on olla selkeää ja mahdollisimman luettavaa. Typografiset elementit eivät saa nousta häiritsemään itse tekstin sisältöä.

Toinen lähestyminen on käytännössä ensimmäisen vastakohta, ja typografia saa siinä itsenäisen funktion. Tämän tyyppinen typografia painottaa kirjainmuotojen ja tekstinasettelun visuaalista merkitystä tekstin sisällön korostajana.<sup>41</sup>

EMIGRE voidaan selkeästi laskea jälkimmäisen, ekspressiivisemmän typografian edustajaksi. Ekspressiivisestä typografiasta puhuttaessa ei voi olla mainitsematta 1900-luvun vaihteen avantgardistia suuntauksia, ja niihin liittyviä typografisia kokeiluja. Palaan 1900-luvun alun avantgardistiseen typografiaan myöhemmin käsitellessäni EMIGREN ja Zuzana Lickon typografiaa, ja lähdän tarkastelemaan EMIGREN tyylihistoriallista kontekstia saksalaisen **Wolfgang Weingartin** (s.1941) typografisen ajattelun kautta.

Weingartin merkitystä on korostettu erityisesti yhdysvaltalaisessa graafisen suunnittelun ja typografian historian kirjoituksissa. Euroopassa hänen vaikutuksensa näyttäisi sitä vastoin olevan vähäisempää. Weingartin vaikutusta pohjois-

---

<sup>39</sup> Gere 2006, 75–77.

<sup>40</sup> Warde 2005

<sup>41</sup> Broos 2001 (1982), 100.

amerikkalaiseen typografiaan kuvastaa hyvin suunnittelija **Chuck Byrnen** ja kuvien tutkija **Martha Witten** näkemys, jossa he vertaavat Weingartin vaikutusta typografian kentässä yhtä mullistavaksi (*revolutionary*) kuin 1900-luvun alun avantgarden, ja pitävät muita typografian kehitysvaiheita lähinnä evoluutiomaisina (*evolutionary*).<sup>42</sup> On kuitenkin huomioitava, että Byrnen ja Witten kirjoitus on vuodelta 1990.

Baselin taideteollisuuskoulussa vaikuttanut Wolfgang Weingart teki 1970-luvulla pesäeroa vallitsevaan *sveitsiläiseen tyyliin*<sup>43</sup> sanoutumalla irti sen varovaisuudesta ja yksitoikkoisuudesta. Siinä missä *sveitsiläinen tyyli* oli pelkistettyä ja pyrki välttämään suunnittelijan oman näkemyksen esilletuomista, Weingart vei typografian yhä ekspressiivisempään suuntaan. Hän käytti suunnittelussaan paljon erilaisia tehokeinoja, mutta perusti asettelunsa tästä huolimatta tarkkaan sveitsiläiseen ruudukkoon.<sup>44</sup> [KUVA 2] Weingart myös suosi yhä tiettyjä *sveitsiläiselle tyylille* tyypillisiä kirjaintyyppejä, kuten AKZIDENZ GOTESKIA, HELVETICAA ja UNIVERSIA.<sup>45</sup>

Weingartin merkitys on nähty erityisesti hänen tavassaan hyödyntää uutta teknologiaa suunnittelussa.<sup>46</sup> Hänen on myös sanottu luoneen trendin luoda geometrisiä asetelmia tekstikatkelmien avulla.<sup>47</sup> Idea itsessään ei kuitenkaan ole uusi, vaan se näkyi jo futuristien, konstruktivistien ja Bauhausin typografisissa kokeiluissa.

Weingartin vaikutus näkyy selkeimmin Yhdysvalloissa, jossa hänen muotokielestään kehittyi 1980-luvulla *Amerikan uusi aalto* (New Wave)<sup>48</sup> ennen kaikkea Weingartin kahden yhdysvaltalaisen oppilaan, **April Greimanin** (s.1948) ja **Dan Friedmanin** (s. 1945) palattua takaisin kotimaahansa.<sup>49</sup> *Amerikan uusi aalto* muokkasi ja loi typografiaa sekä kuvastoa tietokoneiden avulla hyläten monet modernismin muodolliset elementit.

---

<sup>42</sup> Byrne – Witte 2001 (1990), 248.

<sup>43</sup> sveitsiläinen tai kansainvälinen tyyli (eng. *Swiss Design / International Design*).

<sup>44</sup> Itkonen 2002, 100–101.

<sup>45</sup> Blackwell 1998, 124.

<sup>46</sup> Hollis 2001, 200.

<sup>47</sup> Rabinowitz 2006, 40.

<sup>48</sup> *Amerikan uutta aaltoa* on myöhemmin kutsuttu myös postmoderniksi suuntaukseksi. Poynor 2003, 19; Blackwell & Carson 2000, passim.

<sup>49</sup> Itkonen 2002, 102; Blackwell 1998, 123; Holt 2001 (1991), 2005.

Suuntaus kukoisti erityisesti Greimanin johdolla Kaliforniassa, mutta myös Cranbrookin taideakatemiassa ja MIT:ssä.<sup>50</sup> Designkriitikko **Rick Poynor** on korostanut, että ymmärtääkseen *Amerikan uuden aallon* merkitystä yhdysvaltalaiseen designiin, tulee ymmärtää niin sanotun *yritystyylin* hallitsevuus 1970-luvun designkentässä.<sup>51</sup>

*“It was a period in which security and safety replaced risk as the dominant selling tool.”<sup>52</sup>*

Yhdysvalloissa *sveitsiläinen tyyli* oli hyvin dominoiva yritysten kommunikaatiossa. *Sveitsiläinen tyyli*, joka oli syntynyt Bauhausin modernismin perinnön kautta, alkoi vaikuttaa Euroopassa 1940-luvun lopulla. Yhdysvalloissa sen vaikutus näkyi myöhemmin, sillä 1950 ja 1960-luvuilla niin sanottu *Big idea* -konsepti oli tyypillistä yhdysvaltalaisessa visuaalisessa kommunikaatiossa.<sup>53</sup>

*Sveitsiläiselle tyylille* ominaista on suunnittelun objektiivisuus, eli oman näkemyksen esilletuomisen välttäminen ja matemaattisen ruudukon käyttäminen sommittelun ja taiton perustana. Kaiken kaikkiaan sommittelu oli pelkistettyä, ilman ornamenttiikka ja kirjaintyyppi oli aina groteskia.<sup>54</sup>

April Greiman, joka oli uuden aallon vahva edustaja Kaliforniassa, vei oman muotokielensä Weingartia visuaalisempaan, värikkäämpään ja leikkisämpään suuntaan. Greimanin suunnittelussa valokuvat olivat tärkeässä osassa, ja hän yhdisteli niitä geometriseen muotokieleen ja vahvoin väreihin. [KUVA 3] Typografian ja graafisen suunnittelun professori<sup>55</sup> **Rob Carter** kuvaa hänen muokanneen kaksiulotteisesta typografisesta tilasta kolmiulotteisen tilan, joka muistuttaa **El Lissitzkyn** maalauksia.<sup>56</sup>

April Greiman oli EMIGREN ohella yksi ensimmäisistä suunnittelijoista, joka alkoi varhaisessa vaiheessa käyttää tietokonetta apunaan suunnittelussa. Emigre-lehden

---

<sup>50</sup> Hollis 2001, 211–212.

<sup>51</sup> Poynor 2003, 25.

<sup>52</sup> Poynor 2003, 25; Poynor lainaa tekstiä Valerie F. Brooks, 'Triumph of the Corporate Style: Communication Design in the 1970s', Print, XXXIV:1, January/February 1980, pp. 30–1.

<sup>53</sup> McCoy 2001 (1990), 6.

<sup>54</sup> Itkonen 2002, 100.

<sup>55</sup> Virginia Commonwealth University.

<sup>56</sup> Carter 1989, 58.



numerossa 11 (1989), joka käsitteli Apple Machintosh -tietokoneen käyttöä graafisessa suunnittelussa, olikin Greimanin haastattelu hänen suhtautumisestaan tietokonepohjaiseen suunnitteluun ja sen vaikutuksesta suunnittelijan työhön.

Greimanin ja Friedmanin ohella *Amerikan uutta aaltoa* edustivat muun muassa Michael Vanderbyl ja William Longhauser. Poynor on nähnyt *Amerikan uuden aallon* graafisessa suunnittelussa paljon yhtäläisyyksiä postmoderniin arkkitehtuuriin, josta monet suunnittelijat hakivatkin innoitusta.<sup>57</sup> Muun muassa **Robert Venturin** Las Vegasin arkkitehtuuria käsittelevä kirja *Learning from Las Vegas* (1972) toimi myös graafisten suunnittelijoiden inspiraation lähteenä dekonstruktiivisen suunnittelun saralla.

Euroopassa englantilainen **Neville Brody** (s.1957) loi oman, vahvasti ekspressiivisen typografian tyylisuunnan samoihin aikoihin *Amerikan uuden aallon* kanssa. Brodylta puuttui perinteinen typografian koulutus,<sup>58</sup> joka omalta osaltaan vaikutti Brodyn ajattelutapaan kirjainsuunnittelusta ja typografiasta.

*“The traditions of typography are not fun; communication should be entertaining.”*<sup>59</sup>

Brodyn asenne näkyy hänen suunnittelussaan, joka haki innoitusta niin punk-liikkeestä, dadaismista kuin pop-taiteestakin.<sup>60</sup> Neville Brody tunnetaan ennen kaikkea FACE ja ARENA-lehtien suunnittelusta,<sup>61</sup> jossa hän pyrki rikkomaan perinteisen lehtiformaatin konventioita käyttäen hyväkseen kuitenkin aina järkipäisiä ratkaisuja.<sup>62</sup> Hän pyrki hallitsemaan ja ohjaamaan lukijaa rohkean typografian ja muun grafiikan avulla.<sup>63</sup>

Muun muassa kirjoittaja ja typografi **Lewis Blackwell** on nähnyt Brodyn tavassa suhtautua digitaaliseen typografiaan yhtymiä Weingartin innoittamaan *Amerikan uuden*

---

<sup>57</sup> Poynor 2003, 26–32.

<sup>58</sup> Neville Brodyn haastattelu, Wozencroft 1994, 18.

<sup>59</sup> Neville Brodyn haastattelu, Wozencroft 1994, 18.

<sup>60</sup> Wozencroft 1994, 6.

<sup>61</sup> Blackwell 1998, 135.

<sup>62</sup> Wozencroft 1994, 96.

<sup>63</sup> Itkonen 2002, 104–105.

aallon suunnitteluun.<sup>64</sup> Myös graafinen suunnittelija ja kirjoittaja **Patrick Cramsie** näkee Brodyn ja April Greimanin suunnittelussa samoja piirteitä.<sup>65</sup> Brodyn suunnittelun voi kuitenkin nähdä järkipäisempänä kuin *Amerikan uuden aallon* suunnittelun, jonka ilmaisu oli toisinaan lähinnä dekoratiivista. Jo Weingartin suunnittelu sai välillä kritiikkiä liiasta koristeellisuudesta.<sup>66</sup>

Brodyn ohella eurooppalaisista suunnittelijoista muun muassa **Barney Bubblesin** (1942–1983), **Peter Savillen** (s.1955) ja **Malcom Garrettin** (s.1956) suunnittelussa voi nähdä yhtymäkohtia *Amerikan uuteen aaltoon* ja postmoderniin suunnitteluun.

Markus Itkonen on pro gradu -tutkielmassaan *Postmoderni typografia* (1991) pohtinut usein ongelmallisen postmoderni-termin käyttöä typografiassa ja sen suhdetta typografian eri tyylisuuntiin. En tässä tutkielmassa ryhdy tarkemmin avaamaan postmodernin typografian käsitettä, vaan viittaan termiin ainoastaan muiden kirjoittajien äänellä.

Neville Brody ja muut edellä mainitut suunnittelijat toivat EMIGREN tavoin jotain uutta typografiaan, sekä graafisen suunnittelun kenttään, jossa oli pitkään vallinnut *sveitsiläisen tyylin* mukainen suuntaus. He kyseenalaistivat olemassa olevan design-ajattelun, joka pohjautui selkeyteen, luettavuuteen, objektiivisuuteen ja oletukseen, että symboleilla voisi olla pysyviä merkityksiä.

Rudy VanderLans tiivistää 1980- ja 1990-luvun tilanteen oivallisesti PAGE MAGAZINEN haastattelussa (2010):

*“There was a lot of rule breaking and a lot of questioning going on. There was a generational split, and an ideological and geographic shift happening all at the same time. And on top of all that, the production tools of how design was made changed. It was a heady mix.”*<sup>67</sup>

1980-luvulla tapahtui siis paljon aikaisemman suunnittelun kyseenalaistamista ja Markus Itkonen onkin todennut:

---

<sup>64</sup> Blackwell 1998, 136.

<sup>65</sup> Cramsie 2010, 320.

<sup>66</sup> McCoy 2001 (1990), 8.

<sup>67</sup> Dohmann 2010

*“Voi varmasti sanoa, että 1980-luvun uudet typografiset tyylit ovat myös kannanotto Helveticaa ja sen lukemattomia jäljitelmiä vastaan.”<sup>68</sup>*

Ja kuten muun muassa designkirjoittaja **Rick Poynor** on todennut, niin yksi tuon ajan tärkeimpiä piirteitä oli myös se, että suunnittelijan asema luovana henkilönä korostui.<sup>69</sup>

Kaiken kaikkiaan 1980- ja 1990-luku oli mullistavaa aikaa typografisen suunnittelun näkökulmasta tarkasteltuna. Ideologinen muutos itsessään oli jo valtava. Tekninen kehitys edesauttoi muutosta ja osaltaan myös mahdollisti sen sellaisena, kuin se tapahtui.

Itse asiassa ideologisen muutoksen voi nähdä alkaneen jo 1970-luvun puolessa välissä punk-liikkeen myötä. Punkin vapaa ja ekspressiivinen typografia kielsi vallitsevat säännöt ja avasi siten tietä myöhemmälle valtavirran suunnittelulle, joka reagoi modernismin jäykkyyttä vastaan.<sup>70</sup>

Punk-fanilehdet viitoittivat myös julkaisualan uutta suuntaa kohti *tee-se-itse* -julkaisua. Kirjoitus- ja kopiokoneiden yleistymisen mahdollisti omien karkeiden julkaisuiden tekemisen helposti. 1980-luvulla kotitietokoneet ja lasertulostimet jatkoivat tätä suuntaa vieden *tee-se-itse* -julkaisut uudella tasolla. Koko painoalaa koskevan murroksen voi siis nähdä alkaneen kirjoitus- ja kopiokoneista.<sup>71</sup>

Tarkastelen seuraavassa luvussa tarkemmin digitaalisen teknologian kehityksen vaikutusta typografiseen suunnitteluun ja julkaisuun.

## 2.2 Teknologin kehitys ja typografian demokratisoituminen

*“Typografia on sekä taidetta että tiedettä. — Vaikka typografia on läheisesti yhteydessä tekniikkaan, ei tekniikka yksin synnytä taidetta.”<sup>72</sup>*  
— Jan Tschichold

---

<sup>68</sup> Itkonen 1991, 10.

<sup>69</sup> Poynor 2003, 99.

<sup>70</sup> Rabinowitz 2006, 40.

<sup>71</sup> Cramsie 2010, 290.

<sup>72</sup> Tschichold 2001 (1964), 68.

*“The most important aspect of the computer's impact on the design is not the way that things look but, how 'the computer influences the creation of meaning'.”<sup>73</sup> – Jeffery Keedy*

Tietojenkäsittelytieteilijä, säveltäjä, kuvataiteilija ja kirjoittaja **Jaron Lanier** (s. 1960) on todennut, että *“ennen olosuhteiden muutos synnytti aina hämmästyttävää uutta taidetta”*.<sup>74</sup> Vaikka kuvataiteen piirissä on usein helppo unohtaa välineiden merkitys muutosten synnyssä, niin typografiassa Lanierin väittämä ilmenee selkeästi.

Käsittelen tässä luvussa teknologian kehityksen tuomaa muutosta 1980- ja 1990-luvulla ja sen vaikutusta typografiseen suunnitteluun ja kirjainmuotoilun estetiikkaan.

Voidaan sanoa, että kirjapainotaito ja sen mukana typografia syntyivät **Johannes Gutenbergin** keksittyä kohopainossa käytetyt irtokirjasimet ja kehitettyä oliivien ja viinirypäleiden puristamiseen käytettyä konetta kirjapainoon sopivaksi.<sup>75</sup> Gutenbergin ajoista lähtien, ennen kotitietokoneiden yleistymistä typografian harjoitus oli rajoittunut niihin harvoihin, jotka tunsivat kirjaintyyppien historian ja olivat opiskelleet kirjainmuotojen piirtämistä sekä hallitsivat tarkat piirustustyökalut ja -prosessit ja korkean käsityön laadun. 1980-luvulla tietokoneet toivat helpotusta kirjainsuunnittelun työläisiin vaiheisiin demokratisoiden koko suunnitteluprosessin.<sup>76</sup> Ensimmäistä kertaa kaikki materiaali voitiin tuottaa ja koostaa samassa muodossa: digitaalisesti.<sup>77</sup>

Perinteisesti erilliset roolit latojan, toimittajan, kirjasimen valajan, suunnittelijan, painajan ja lukijan välillä ovat sulautuneet ja sekoittuneet luoden valtavan kasvun luovassa tuotannossa. Luovan tuotannon kasvu on sisältänyt sekä urauurtavia kirjaintyyppien käyttöä ja fonttien suunnittelua että huonosti suunniteltujen fonttien ja

---

<sup>73</sup> Poynor 2003, 111.

<sup>74</sup> Lanier 2010, 145.

<sup>75</sup> Rabinowitz 2006, 10; Siitä oliko Gutenberg ensimmäinen, joka keksi irtokirjainpainon (Euroopassa), kiistellään vahvasti. Hän kuitenkin vaikutti vahvasti kirjapainotaidon leviämiseen. Mm. Loxley 2004, 7–27.

<sup>76</sup> DiGioia 2001.

<sup>77</sup> Blackwell 1998, 130.

materiaalien runsauden. Viime vuosien uuden fonttisuunnittelun määrää on verrattu teollisen vallankumouksen designtuotteliaisuuteen.<sup>78</sup>

Osa tutkijoista ja suunnittelijoista, kuten Phil Baines, ei ole uskonut teknologian vaikuttaneen typografian uusiin muotoihin, vaan näkee asenteellisen muutoksen syynä suureen joukkoon uusia kirjainmuotoja.<sup>79</sup>

Ensimmäiset kaupalliset tietokoneet tulivat markkinoille jo 1950-luvulla ja tietokone-tekniikkaa on käytetty yhdistettynä valoladontaan 1960-luvulta lähtien. Valoladonta itsessään oli jo mullistava uudistus, mahdollistaen käytännössä vapaan tekstin asettelun, irrottaen suunnittelun kohopainon asettamista rajoituksista.<sup>80</sup> Kuitenkin vasta ensimmäiset kotitietokoneet vuonna 1977 merkitsivät digitaalisen vallankumouksen alkua.<sup>81</sup>

Tietokoneet mahdollistivat suunnittelijoille vapauden luoda ja muokata kirjaimia uudella tavalla, ja *tulostaa* ne joko mustehiukkasina paperille tai pikseleinä näytön ruudulle. Aluksi digitaalisten työkalujen rajoitteet pakottivat tietynlaiseen ilmaisuun, myöhemmin taas tekninen kehitys selkeästi rohkaisi uudenlaiseen muotokieleen, joka haastoi historialliset edeltäjänsä.<sup>82</sup>

Ensimmäisillä tietokoneilla fonttien suunnittelu ei ollut kovin helppoa ja vaivatonta. Kirjailija ja graafinen suunnittelija **Douglas Coupland** kuvaa prosessia seuraavasti:

*“Getting type computerset back then was almost more torture than it was to hand-draw it. It had to be formatted much in the same way HTML is formatted in the year 2000, except it was a much longer and far less intuitive process (Yes, it's true.) And it took three days before the results even came back to you”*<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Rabinowitz 2006, 38.

<sup>79</sup> DiGioia 2001.

<sup>80</sup> Friedl 2005, 76.

<sup>81</sup> Rabinowitz 2006, 38.

<sup>82</sup> Staples 2000, 19.

<sup>83</sup> Douglas Coupland kirjassa Blackwell & Carson 2000, passim.

Vuonna 1984 Apple julkaisi Macintosh-tietokoneen, joka toi yleisesti saataville tärkeimmät teknologiset ominaisuudet ja ajatukset, jotka ennustivat uutta typografista aikakautta. Macintosh esitteli laajalle yleisölle nykyään tekstin- ja kuvankäsittelyssä itsestään selvyydeksi muodostuneen WYSIWYG-tekniikan<sup>84</sup>, sekä siihen liittyvät teknologiat: bittikarttafontit ja pistematriisitulostuksen.<sup>85</sup>

Ensimmäiset fontit tallennettiin tietokoneille bittikarttamuodossa. Bittikarttafontissa jokainen kirjain on (bittikartta)kuva, joka koostuu pikseleistä [KUVA 4], aivan kuten kuva tietokoneen näytöllä. Täten bittikarttafontti on tietyn kirjaintyyppin esitys sen eksaktissa koossa. Tämä tarkoittaa, että bittikarttafontissa jokainen kirjainkoko tulee määritellä erikseen, jottei kirjainten tarkkuus ja rakenne heikkene tekstin kokoa muutettaessa. Koska kirjaintyyppien eri pistekoot ovat erillisiä kuvakokonaisuuksia, bittikarttafontit vievät paljon muistia, jota varhaisissa tietokoneissa oli hyvin niukasti. Tavallaan bittikarttafonttia voi pitää tietokonevastineena kohopainon irtokirjaimille.

Myös ensimmäiset kotitietokoneisiin liitettävät tulostimet tarkoittivat hetkellistä visuaalisen laadun alennustilaa. Applen pistematriisitulostin, *ImageWriter*, mahdollisti tietokoneella tuotetun kuvan tulostuksen samalla karkealla tarkkuudella kuin Macintoshin näyttö: 72 pikseliä tuumaa kohti (72 dpi).<sup>86</sup> Kuitenkin jo vuonna 1985 lasertulostus syrjäytti pistematriisitulostuksen ja mahdollisti kirjainmuotojen tulostamisen entistä pehmeämmin 300 dpi:n tarkkuudella [KUVA 5].

Apple LaserWriter -tulostimet hyödynsivät Adobe Systemsin kehittämää POSTSCRIPT-kieltä, joka oli sivujen kuvaamiseen tarkoitettu kieli, jonka avulla yksityiskohtainen sivutaitto voitiin siirtää tietokoneelta tulostimelle suunnittelijan haluamassa koossa.<sup>87</sup> POSTSCRIPTin suuri innovaatio oli tapa, jolla se käsitteli kirjainmuotoja: fontit tallennettiin bittikarttojen sijasta matemaattisina kaavoina, jotka määrittelivät tietokoneelle kirjainten ääriviivojen muodot ja sen, mitkä kohdat tuli täyttää värillä ja mikä alue oli jätettävä valkoiseksi tai taustan väriseksi. Tämä vapautti kirjaimet resoluution ja kuvanlaadun välisestä riippuvuudesta. POSTSCRIPTin avulla

---

<sup>84</sup> Englanninkielestä tulevaa kirjainsanaa "what you see is what you get", eli "näet mitä saat" käytetään yleisesti viitattaessa sellaisiin ohjelmistoihin, joissa muokattava materiaali näyttää samalta kuin lopputulos.

<sup>85</sup> Staples 2000, 19.

<sup>86</sup> Staples 2000, 20.

<sup>87</sup> Staples, 2000, 21–22.

kirjainten kokoa voitiin kasvattaa ohjelmistojen määrittämissä rajoissa vapaasti ilman, että niiden reunat olisivat näyttäneet rosoisilta tai suttuisilta, kuten bittikarttafontteja skaalattaessa tapahtui.<sup>88</sup>

Ensimmäiset taitto-ohjelmat tarjosivat yhdessä Macintosh-tietokoneen, laser-tulostimen ja POSTSCRIPTin kanssa mahdollisuuden tietokonepohjaiseen julkaisuun (*Desktop publishing*, DTP).<sup>89</sup> Tietokonepohjainen julkaisu yleistyi nopeasti ja 1990-luvun alkupuolelle mennessä digitaalinen ladonta oli melkein täysin korvannut valoladonnan kaupallisessa painossa – digitaalisista fonttitaloista oli tullut standardi.<sup>90</sup> Samalla koko painoala koki mullistavan muutoksen, kun useat eri työtehtävät yhdistyivät ja katosivat kokonaan digitaalisen painon myötä. Muutos on tuonut paineita myös graafisille suunnittelijoille, joiden täytyy hallita entistä laajempi kokonaisuus painotekniikoista kuvankäsittelyyn ja typografiaan.

Käytännössä uudet digitaaliset keksinnöt ohjelmisto- ja laitepuolella mullistivat koko julkaisualan 1980-luvulla. POSTSCRIPT, PageMaker, Macintosh-tietokone ja LaserWriter-tulostin aloittivat DTP-aikakauden.<sup>91</sup> Sittemmin ohjelmistot ja laitteet ovat kehittyneet, samoin kuin fonttityypit. Vuonna 1991 Apple julkaisi oman skaalattavan fonttityypinsä TRUETYPEn, jonka haasteisiin MicroSoft ja Adobe vastasivat julkaisemalla vuonna 1996 OPENTYPE-formaatin, joka yhdisti POSTSCRIPTin ja TRUETYPEn parhaat puolet.<sup>92</sup> Nykyään OPENTYPE on vapaa ISO-luokituksen mukainen standardi, joka on vapaasti kaikkien käytettävissä.<sup>93</sup>

Esille nostamani tekniset innovaatiot eivät suinkaan ole olleet ainoita digitaaliseen typografiaan liittyviä teknisiä toteutuksia, joskin niitä voidaan pitää typografian kehityksen ja graafisen suunnittelun osalta tärkeimpinä virstanpylväinä. Jätänkin käsittelemättä esimerkiksi jo ennen Adobe Systemsin perustamista syntyneet erittäin

---

<sup>88</sup> Loxley, 231.

<sup>89</sup> Staples 2000, 21–22.

<sup>90</sup> Rabinowitz 2006, 41.

<sup>91</sup> Montesinos – Hurtuma 2005, 27.

<sup>92</sup> Kinross 2004, 171–172.

<sup>93</sup> Lehti 2010, 91.

sofistikoituneet typografiset järjestelmät TeX:n ja MetaFontin, jotka ovat yhä käytössä, mutta suhteellisen tuntemattomia kirjainsuunnittelun alueella<sup>94</sup>.

Tietokoneet eivät ainoastaan mullistaneet kirjainten suunnittelu- ja tuotantoprosessia vaan voidaan nähdä, että koko kirjaimen käsite muuttui digitalisoitumisen myötä. Jo valoladonnan aikana fyysinen, metallinen kirjain kutistui negatiiviksi muovikalvolle. Digitaalitekniikan myötä kirjaimen fyysisyys katosi lopullisesti. Kirjaimet ja kirjaintyypit ovat enää bittejä: nollia ja ykkösiä tietokoneen muistissa. Osa suunnittelijoista, kuten Erik van Blokland ja Just van Rossum, pitääkin fontteja ohjelmistoina, jotka määrittelevät miten kirjaimet tulostuvat.<sup>95</sup> Nykyään myös tekijänoikeuslain mukaan fontit määritellään ohjelmistoiksi.<sup>96</sup> Todellisuudessa fontit eivät kuitenkaan toimi täyden ohjelmiston tapaan,<sup>97</sup> minkä voi nähdä niin tekijänoikeudellisena ongelmana kuin käyttämättömänä potentiaalina. Fonttien mieltäminen ohjelmistoksi, van Bloklandin ja van Rossumin tapaan, voi avata uusia mahdollisuuksia käyttää ja määritellä typografiaa.

Kirjainten fyysisyyden katoamisen voi omalta osaltaan nähdä vaikuttaneen uuden *digitaalisen sukupolven* ja vanhan typografisen tradition välille muodostuneeseen pesäeroon. Kirjainten materiaallinen olomuoto pakotti kosketuspintaan niissä piilevän tradition kanssa. Sitä vastoin digitaalitekniikka, ja sen tuoma uusi olomuoto, ovat jo niin irrallaan vanhasta tavasta luoda typografiaa, ettei mikään enää pakota tutustumaan vanhaan traditioon ja sen mukanaan tuomaan muotokieleen.

#### **Teknologiset virstanpylväät**

**1970** Pistematriisitulostin  
keksitään (Centronics)  
**1984** Apple Macintosh -tietokone  
**1984** PostScript (Adobe)  
**1985** Apple LaserWriter  
**1985** Aldus PageMaker  
**1985** Digitaalinen ladonta  
(WYSIWYG)  
**1985** Fontographer (Altsys)  
**1991** Skaalattavat fontit,  
TrueType (Apple Computers)  
**1996** OpenType yhdistää  
TrueTypen ja PostScriptin parhaat  
puolet

<sup>94</sup> Lehni 2010, 93–95.

<sup>95</sup> de Jong, Pulvis & Friedl 2005, 121.

<sup>96</sup> Lehni 2010, 87.

<sup>97</sup> Lehni 2010, 89.



Toisaalta esimerkiksi juuri EMIGRE painotti vankan perustietämyksen tärkeyttä suunnitteluprosessin päätöksenteossa, jossa uusi tekniikka mahdollistaa useampien eri mahdollisuuksien kokeilemisen samassa ajassa.<sup>98</sup>

Suunnittelija **Fred Smeijersin** (s. 1961) mielestä kirjainsuunnittelijat ovat viimeinkin saavuttaneet täydellisen kontrollin kirjainten muodon suhteen, joka vielä kohopainon aikana oli kovin heikko.<sup>99</sup> Uuden teknologian avulla pystymme suunnittelemaan kirjaimista juuri sellaisia kun haluamme ja tulostamaan ne tarkasti niin paperille kuin ruudullekin.

Tekniikan osuuden korostuminen suunnitteluprosessissa nostaa kuitenkin esiin kysymyksen siitä, kuinka paljon teknologia vaikuttaa itse suunnitteluprosessiin ja sitä myötä kirjainten lopulliseen muotoon? Arkkitehtuurin puolella professori **Greg Lynn** sanoo:

*“From the appearance of their buildings I can tell with certainty that Peter [Eisenman] works with FROM-Z and Frank Gehry uses CATIA. — All computer software has its own very individual way of describing a particular form. A curve built with Form-Z is something quite different from the curve created using ALIAS, the program which we use.”<sup>100</sup>*

Voidaanko olettaa, että myös fonttiensuunnitteluohjelmistot määrittävät osaltaan sen, miltä kirjaimet näyttävät? Yhteys teknologian ja muodon välillä näkyi kirjainmuodoissa erityisen hyvin digitaalisen suunnittelun alkuaikoina, jolloin tekniset rajoitukset pakottivat tietynlaiseen ilmaisuun. Varhaisen Macintoshin rajoittunut ja siten vahva oma muotokieli sai osan suunnittelijoista kuten Hard Werkenin **Gerald Maddersin** (s.1954) luopumaan tietokoneen käytöstä suunnittelussa:

*“...its own personal character, is too powerful to do anything with it. I mean, you can do things with it but it will always look the same.”<sup>101</sup>*

---

<sup>98</sup> Emigre #11 1989, pääkirjoitus.

<sup>99</sup> Smeijers 1996, 196

<sup>100</sup> Arndt 1999, 592.

<sup>101</sup> Emigre #11 1989, 2. Gerald Maddersin haastattelu.

Osalle suunnittelijoista, kuten Emigren haastattelelmalle typografi **Max Kismanille** (s.1953) tietokone oli työkalu muiden joukossa, eikä tietokone rajoittanut hänen ilmaisuaan.<sup>102</sup> **Jeffery Keedylle** tietokone taas tarjosi mahdollisuuden harkittuun epäsäännöllisyyteen ja itseilmaisuuksiin.<sup>103</sup> Suzana Lickolle tietokone oli työkalu, jonka rajoitteista kumpusi hänen varhaisten kirjaintyyppiensä muoto.

Myöhemmässä digitaalisessa typografiassa teknologian vaikutusta muotoon on vaikeampi havaita. Ei kuitenkaan liene mahdottomuus siirtää myös kirjainmuotoiluun Greg Lynnin havaintoa siitä, että ohjelmistot jättävät kädenjäljestä rakennusten muotoon. Useissa ohjelmistoissa on muun muassa alkuaikojen suorituskyvyn optimointiin pohjautuvia rajoituksia, jotka asettavat myös nykyiselle kirjainsuunnittelulle tietyt puitteet, joissa toimia.<sup>104</sup>

Tietokoneilla tehty kirjainten asettelu, taitto ja graafinen suunnittelu yleisesti ovat sitä vastoin paljon suuremmassa määrin kosketuksessa ohjelmistojen mahdollisuuksien, rajoitteiden ja muotokieleen kanssa.

Alkuaikojen typografisille kokeiluille oli tyypillistä pikselöityminen, kun taas sumentaminen ja antialiasointi oli tunnusomaista 1990-luvun digitaaliselle typografialle.<sup>105</sup> Näiden yleisten tyyllillisten piirteiden, samoin kuin automaattisen asettelun ja kirjainvälistyksen paranemisen voi nähdä selkeästi kulkevan käsi kädessä teknisen kehityksen kanssa, joten ainakin laajemmassa mielessä teknisellä kehityksellä voidaan osoittaa olleen selvästi näkyvä vaikutus typografiseen ilmaisuun.

Teknisen kehityksen voi nähdä vaikuttaneen typografiseen muotokieleen myös välillisesti. Kirjainsuunnittelija **Matthew Carter** (s.1937) on todennut, että "*kansanomaisen tyylin*" (eng. *vernacular style*) yleistyessä sen vaikutus näkyy myös ammattilaisten muotokieleessä. Näin tapahtui muun muassa tiheiden kirjainvälistysten kanssa kuivasiirtokirjainten yleistyessä 1970-luvulla.<sup>106</sup> Sama oli nähtävissä 1980-luvun lopulla tietokonepohjaisen suunnittelun ja uuden sukupolven vallatessa tilaa.

---

<sup>102</sup> Emigre #11 1989, 29. Max Kismanin haastattelu.

<sup>103</sup> Emigre #15 1990, 17. Jeffery Keedyn haastattelu.

<sup>104</sup> Lehni 2010, 109.

<sup>105</sup> Staples 2000, 26.

<sup>106</sup> Emigre #11 1989, 22. Matthew Carterin haastattelu.

Kuten olen edellä tuonut ilmi, digitaalisen teknologian kehitys 1980- ja 1990-luvulla on muokannut graafisen suunnittelun ja typografian kenttää merkittävästi. Suunnittelu- ja toteutusprosessi on demokratisoitunut ja suoraviivaistunut. Lisäksi dekonstruktiolle tyypillisten persoonallisten kirjainten tuottaminen yksittäisiin tarkoituksiin ja käyttötarpeisiin on helpottunut.<sup>107</sup>

Itse asiassa tietokoneet ovat luoneet aivan uuden lähestymisen suunnitteluun. *Kumoa*-toiminto mahdollistaa sen, ettei vahingoilla ole pysyvää tai negatiivista vaikutusta ja siten *virheitä* voidaan käyttää odottamattomien ratkaisuiden löytämiseen suunnitteluprosessissa.<sup>108</sup>

Jos teknologian vaikutusta typografiaan ajatellaan peruskäyttäjän näkökulmasta, joka saattaa vaihtaa oletuskirjaintyyppin ja käyttää lihavointia sekä kursivointia – mikä sekin on jo paljon enemmän kuin mikä oli mahdollista ennen digitaalista aikaa – voidaan todeta että digitaalisella teknologialla on ollut valtava vaikutus typografiseen ilmaisuun.

Brittiläinen graafinen suunnittelija **Malcolm Garret** on todennut Emigren haastattelussa (1989), että jo sillä tosiasialla, että asiakkailla oli käytössään tietokoneet, on ollut suuri merkitys siihen miten he ymmärtävät typografia ja suunnittelijoiden työtä. Ennen tietokoneiden yleistymistä hänen asiakkaansa eivät olleet edes tietosia siitä, että on olemassa erilaisia kirjaintyyppejä.<sup>109</sup>

Toisaalta Zuzana Licko on huomauttanut, että sofistikoituneet välineet, jotka mahdollistavat graafisten mahdollisuuksien runsauden ja laajan fonttivalikoiman, eivät kuitenkaan tee maalikkoa vielä yhtään tietoisemmaksi suunnittelun sisäisistä toimintatavoista.<sup>110</sup> Suunnittelua ei siis luoda pelkästään välineillä, vaikka tietokoneiden avulla jokaisella onkin mahdollisuus tuottaa ja luoda asioita, jotka aikaisemmin olivat ainoastaan harvojen ammattilaisten saavutettavissa.

Kokonaisuudessaan tekninen kehitys on luonut typografian ja graafisen suunnittelun kentällä uudenlaisen tilanteen, jossa eri osatekijät (sekä henkilöt että tekniset välivaiheet) ovat sulautuneet yhdeksi *ihminen ja kone* -yksiköksi, ammattilaisen ja

---

<sup>107</sup> Brusila 2002, 88.

<sup>108</sup> Poynor 2003, 96–97.

<sup>109</sup> Emigre #11 1989, 25. Malcolm Carterin haastattelu.

<sup>110</sup> Zuzana Licko answers frequently asked questions, Emigre Inc. -verkkosivut.

diletantin raja on hämärtynyt ja olemassa olevan materiaalin uudelleenkäyttö on helpompaa kuin koskaan. Samankaltainen muutos on tapahtunut digitaalisen median kehittymisen myötä myös muilla aloilla, esimerkiksi elokuvateollisuudessa<sup>111</sup>.

Digitaalinen teknologia on vaikuttanut tyyllillisesti typografian muotokieleen, siinä missä valoladonta tai kohopaino. Mielestäni on kuitenkin tärkeää hahmottaa digitaalisen suunnittelun kokonaisvaltainen vaikutus informaation tuottamiseen ja kulutukseen, mikä puolestaan vaikuttaa siihen, miten asioita suunnitellaan.

Teknologian kehityksen myötä syntyneet uudet julkaisukanavat ovat kiihdyttäneet vanhojen suunnittelussa vallinneiden normien kaatumista. Vanha tapa ajatella typografisia muotoja ja suunnittelua ei yksinkertaisesti enää pädekään televisiossa tai tietokoneen ruudulla.

Myös vaikutteet leviävät entistä nopeammin ja uusi ja avantgarde suunnittelu löytää tiensä valtavirran kommunikaatioon aina vain lyhyemmässä ajassa, kuten Blackwell ja Carson totesivat vuonna 2000:

*What was revolutionary in the 1990s is now in the history books, part of the toolbox of graphic communication. It is almost, but perhaps not quite, established.*<sup>112</sup>

Esteettiseltä kannalta teknologian kehitystä typografian alalla varjostaa aina hyötynäkökulma, joka tuo mukanaan kompromissin laadun ja tuottavuuden välillä. Teknologian kehitys typografiassa on usein tuonut hetkellisen laadullisen alemmuustilan: uudet mahdollisuudet on otettu käyttöön laadun kustannuksella. Toisaalta juuri nämä uudet mahdollisuudet ja rajoitteet ruokkivat myös luovuutta, josta esimerkiksi Zuzana Lickon kirjaintyypit saivat alkunsa.

EMIGRE toimi edelläkävijänä uuden teknologian käytössä graafisessa suunnittelussa ja typografiassa, sekä otti myös lehden sivuilla kantaa teknologian kehityksen vaikutukseen koko alaan.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Lanier 2010, 164; Lehti 2010, 83.

<sup>112</sup> Blackwell & Carson 2000, passim.

<sup>113</sup> esim. Emigre #11 1989, pääkirjoitus.

## 2.3 Kirjaimen käsite muutoksessa – strukturalismista kohti jälkistrukturalismia

*”’Theory’ and ’graphic design’ have always been a problematic union. Perhaps because graphic design is often approached more intuitively than intellectually, theory is rarely an explicit part of design practice.” –Ellen Lupton.<sup>114</sup>*

Vaikka teoria ja graafinen suunnittelu eivät aina kuljekaane käsikädessä, typografian historiasta löytyy useita manifesteja, kirjoituksia ja esseitä, jotka ovat vaikuttaneet aikansa typografiseen suunnitteluun, kuten **Beatrice Warden** kuuluisa *The Cristal Goblet* (1930/1955), **Jan Tschicholdin** *Die Neue Typographie* (1928) ja **Stanley Morrisonin** *First Principles of Typography* (1936).

**Ellen Lupton**<sup>115</sup> ja **J. Abbot Miller**<sup>116</sup> ovat pohtineet typografian suhdetta strukturalistiseen ja jälkistrukturalistiseen teoriaan sekä kartoittaneet muutosta humanistisesta ajattelusta kohti typografian modernistista näkökulmaa, jossa typografia miellettiin abstraktien elementtien rajoittamattomaksi manipuloinniksi.<sup>117</sup>

Typografian tyylillisen kehityksen voidaan nähdä heijastavan sen takana piilevää teoreettista ajatusmaailmaa. Vaikka näemmekin kirjainten muutoksen tavallisesti vain muotokielen kautta, on uuden muodon takana myös uudenlainen ajatus kirjaimen käsitteestä. Kirjaimen käsitteen jatkuvaan muokkautumiseen ovat vaikuttaneet sekä tekniikan kehitys<sup>118</sup> että uudet teoreettiset ajatukset, jotka ovat kulkeutuneet typografian piiriin usein kirjallisuusteorian, valokuvauksen ja arkkitehtuurin kautta.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> Lupton 2001 (1994), 45.

<sup>115</sup> Ellen Lupton (s. 1963) on kirjoittaja, kuraattori ja graafinen suunnittelija, joka on kirjoittanut graafisesta suunnittelusta ja typografiasta.

<sup>116</sup> J. Abbot Miller on kirjoittaja ja suunnittelija, joka on osakkaana kansainvälisessä suunnittelutoimistossa Pentagramissa.

<sup>117</sup> Lupton – Miller 1996, 53.

<sup>118</sup> Lupton & Miller ovat nähneet muun muassa pantograafin mahdollistaman kirjainten mekaanisen skaalaamisen rohkaissleen ajattelemaan aakkosia joustavana järjestelmänä, joka on herkkä muutoksille. 1800-luvulla lisääntyneiden, tekniikan mahdollistamien, typografisten muunnelmien voidaan nähdä viittaavan myös muutokseen typografian ”merkityssä”. Lupton – Miller 1996, 57.

<sup>119</sup> Lupton – Miller 1996, 7.

Typografia ja sen diskurssi ovat kuitenkin monella tapaa erillään edellä mainituista aloista. Jeffery Keedy on todennut, että kirjainsuunnittelun ulkopuolisuus yleisestä kulttuurihistoriasta ja alan teoreettisen keskustelun eriävyys arkkitehtuurin, kirjallisuuden ja taiteen kanssa johtuu muun muassa typografian tyylikausien määrittelyn täydellisestä poikkeavuudesta suhteessa muihin humanistisiin tieteisiin.<sup>120</sup> Esimerkiksi puhuttaessa moderneista kirjaintyypeistä viitataan niukkoihin ja dramaattisiin roomalaistyyppisiin kirjaimiin, kuten Bodonin tai Didot:n kirjaintyyppeihin, jotka pistivät alulle 1800-luvun alun modernin ajan.<sup>121</sup>

Vielä Gutenbergin aikana painokirjaimet jäljittelivät käsinkirjoitettua tekstiä. Humanistiset suunnittelijat 1500-luvun vaihteessa erottivat kirjaimen muodon kynän viivasta, koostamalla roomalaiset kirjainmuodot geometrian avulla. Näin kirjaimen idea irtautui omaksi platoniseksi konseptiksi, jolla ei enää ollut kosketuspintaa kalligrafiaan.<sup>122</sup>

1700-luvulla Bodoni ja Didot veivät kirjainsuunnittelun astetta rationaalisemmaksi. *Romain du roi* -tyylin kehittäjät painottivat luettavuuden tärkeyttä ja pelkistivät aakkoset vastakohtien järjestelmäksi: paksu ja ohut, pysty ja vaaka, päätteellinen ja sulkematon.<sup>123</sup> Kirjainmuodot ymmärrettiin nyt joukkona elementtejä, jotka olivat avoimia muutokselle, eivätkä ne enää olleet viittauksia ideaaliin mittasuhteiden kaanonin.<sup>124</sup>

1800-luvulla mainostypografia ja teknologia rohkaisivat uusien kirjaintyyppien syntyä. Luptonin ja Millerin mukaan vuosisadalla syntyi suuri määrä fontteja, mikä antoi ymmärtää että

*“'alphabet' is a flexible system of differences, not a pedigreed line of fixed symbols.”<sup>125</sup>*

---

<sup>120</sup> Keedy 1998.

<sup>121</sup> Rabinowitz 2006, 16.

<sup>122</sup> Lupton – Miller 1996, 55.

<sup>123</sup> Kinnross 2004, 29; Lupton – Miller 1996, 55.

<sup>124</sup> Lupton – Miller 1996, 55.

<sup>125</sup> Lupton – Miller 1996, 57. (“Aakkoset” on joustava eriäväisyyksien joukko, eikä puhdasrotuinen jono kiinteitä symboleita.)

Käsitys oli siis jo hyvin samankaltainen kuin **Ferdinand de Saussuren** (1857–1913) strukturalistinen käsitys *merkin arvosta*, joka määrittyy ja muuttuu suhteessa muihin järjestelmän osiin.

Luptonin ja Millerin mukaan 1900-luvun alun avantgardistien kirjainmuodot voi nähdä typografisena vastineena strukturalistiselle filosofialle ja lingvistiikalle<sup>126</sup>, joka haki, kuten Derrida on kirjoittanut:

*“a form or function organized according to an internal legality in which elements have meaning only in the solidarity of their correlation or opposition.”*<sup>127</sup>

Modernit taidesuuntaukset (de Stijl, dada, futurismi, konstruktivismi ja Bauhaus) pyrkivät Luptonin ja Millerin mukaan uuden typografiansa avulla *vieraannuttamaan* kirjoituksen.<sup>128</sup>

Vieraantumisen (engl. *defamiliarization*), OSTRANENIE, on venäläisen kriitikon **Viktor Shklovskijin** (1883–1984) kehittämä käsite, jonka mukaan jokapäiväinen maailma on kätkeyty, kunnes meidät pakotetaan näkemään se toisin. Taide toimii ensisijaisena keinona välittää tunne sellaisena kuin se on nähty, eikä sellaisena kuin me sen tunnemme. Taiteen tekniikka on toisin sanoen *vieraannuttaa* meidät jo näkemästämme ja tuntemastamme, ja siten pakottaa meidät todella katsomaan.<sup>129</sup>

Strukturalismi itsessään nousi **Ferdinand de Saussuren** opetuksista 1900-luvun alkupuolelta ja vaikutti moniin myöhempiin ajattelijoihin kuten **Claude Levi-Straussiin**, **Jacques Derridaan** ja **Roland Barthesiin**, jotka katsoivat ihmiskulttuurin tuotoksia vastakohtien järjestelmän ja eroavaisuuksien kaavan kautta. Heille kaikille eroavaisuudet ja vastakohtat luovat itse merkityksen.<sup>130</sup> Tässä valossa onkin helppo nähdä heidän teorioidensa yhdistäminen typografiaan, jossa yksittäiset kirjaimet saavat merkityksensä juuri eroavaisuudestaan joukossa (aakkoset).

---

<sup>126</sup> Lupton – Miller 1996 58.

<sup>127</sup> Derrida 1978, 157.

<sup>128</sup> Lupton – Miller 1996, 58.

<sup>129</sup> Shklovskij 1916, 16–19.

<sup>130</sup> Lupton – Miller 1996, 53.

Saussure arvosteli ajatusta, että kieli on ideoiden representaatio, ja että se olisi passiivinen kokoelma nimityksiä ennalta määrättyssä konseptissa. Hänelle lingvistiset yksiköt olivat luonteeltaan kaksijakoisia. Merkin (*signe*) voidaan katsoa muodostuneen kahdesta osatekijästä: merkitsevästä (*signifiant*) ja merkitystä (*signifié*).<sup>131</sup> Saussure väitti, että sekä ajatus että ääni ovat muodotonta massaa ennen puheen syntyä. Lupton ja Miller tiivistävät Saussuren ajatuksen seuraavasti:

*“Without language, the realm of potential human sound is just a field of noise; the plane of concepts is an equally vague nebula of emotions and perceptions. Language links these two layers and cuts them up into discrete, repeatable segments and signs.”*<sup>132</sup>

Saussuren mielestä mikään luonnollinen side ei yhdistä materiaa, foneettista merkkiä (MERKITSEVÄ) henkiseen konseptiin (MERKITTY), vaan ainoastaan sosiaalinen yksimielisyyksi asiasta pitää nämä kaksi elementtiä yhdessä. Lingvistinen merkki (*signe*) on siis *arbitraarinen*.<sup>133</sup> Saussure ratkaisi merkkien sattumanvaraisuudenongelman esittelemällä *merkin arvo* -käsitteen. Merkin arvo ei riipu merkistä itsestään, joka on tyhjä, vaan määrittyy suhteesta muihin merkkeihin järjestelmässä. Lähtökohtana ei siis ole yksittäinen merkki vaan järjestelmä kokonaisuutenaan.<sup>134</sup>

Miten typografia sitten asettuu Saussuren lingvistiseen teoriaan? Jos ajattelemme Saussuren tavoin, aakkoset on suunniteltu kuvaamaan puhetta. Kirjainten suunnittelu taas on ilmaisumuoto (*medium*), jonka merkitty ei ole sana, vaan aakkoset. Se on siis yhden askeleen kauempana kirjoituksesta, joka itsessään on jo kieli, joka kuvaa toista kieltä: puhetta.<sup>135</sup>

Modernissa typografiassa strukturalistinen ajattelu näkyy aakkosten kokonaisuuden nostamisena etusijalle, yksittäisen kirjainmuodon ominaisuuksien edelle. Toisin sanoen aakkoset nähtiin omana järjestelmänä, jonka keskinäiset suhteet vaikuttavat toisiinsa ja luovat merkityksen. Kirjaimet eivät enää olleet sidoksissa antiikin ihannemuotoihin,

---

<sup>131</sup> de Saussure 1983, 66–67.

<sup>132</sup> Lupton – Miller 1996, 53; Laajemmin: de Saussure 1983, 110–112.

<sup>133</sup> de Saussure 1983, 67–68.

<sup>134</sup> de Saussure 1983, 111–112.

<sup>135</sup> Lupton – Miller 1996, 55.



mikä osaltaan vaikutti 1900-luvun alussa moniin typografisiin kokeiluihin, jotka koettelivat aakkosten rakenteellisia rajoja.<sup>136</sup>

Jälkistrukturalismi, joka pitää sisällään myös dekonstruktion ajatuksen, kyseenalaisti Saussuren ajatuksen järjestelmän valta-asemasta merkityksen rakentajana. **Jacques Derrida** (1930–2004) haastoi Saussuren ajatuksen kirjoituksen toissijaisuudesta nostamalla esiin kirjoituksen typografisen ja retorisen materiaalisuuden.<sup>137</sup> Saussure oli hyökännyt erityisesti foneettista kirjoitusta vastaan, johon Derridaan vastasi julistamalla, että *"foneettista kirjoitusta ei ole olemassa"*. Hän osoitti, että aakkoset pitävät sisällään paljon sellaisia käytäntöjä, joilla ei ole yhteyttä puheeseen, kuten välimerkit, tyhjät välit ja matemaattiset symbolit.<sup>138</sup>

Lupton ja Miller selventävät Derridan ajatuksia typografian osalta seuraavasti:

*"The substance of typography lies not in the alphabet as such — the generic form of characters and their conventionalized uses — but rather in the visual framework and specific graphic forms that materialize the system of writing. Design and typography work at the edges of writing, determining the shape and style of letters, the spaces between them, and their placement on the page. Typography, from its position at the margins of communication, has moved writing away from speech."*<sup>139</sup>

Näin ajateltuna typografia laajentuu kauemmaksi pelkästään kirjaimen ja aakkoston käsitteiden piiristä. Kirjoitettu kieli ei ole vain puhutun kielen merkintää ja siten foneettisista merkeistä (kirjaimista) koostuva järjestelmä, vaan myös paljon muuta, merkkejä ympäröivän visuaalisen kehyksen rakentamaa kommunikaatiota. Ellen Lupton väittääkin, että ajattelumme ja puheemme ovat itse asiassa muokkautuneet kirjoituksen vaikutuksesta.<sup>140</sup>

Dekonstruktiivisesta typografiasta voidaan puhua, kun typografia paljastaa tai muokkaa olemassa olevia käytäntöjä ja kun ulkoinen muoto pureutuu sisälle

---

<sup>136</sup> Lupton – Miller 1996, 55–58.

<sup>137</sup> Lupton – Miller 1996, 61.

<sup>138</sup> Derrida 1976, 39.

<sup>139</sup> Lupton – Miller 1996, 14.

<sup>140</sup> Lupton 2001 (1994), 46.

kirjoituksen sisältöön. Dekonstruktioista tuli nopeasti kuitenkin jonkin sortin klisee designjulkaisuissa 1980-luvulla, ja se tavallaan alennettiin omaksi tyylikseen, joka piti sisällään futuristisella sävyllä maustettuja äärimmäisiä kulmia, epäsymmetrisiä asetteluja sekä fragmentaarisia muotoja.<sup>141</sup> Dekonstruktioita ei siis useinkaan ajateltu jatkuvana kyseenalaistamisen prosessina, vaan ennemminkin se ohitettiin ohimenevänä tyyllillisenä kautena.

Designkirjoittaja Rick Poynor on todennut, että harva suunnittelija, joka työskenteli designissaan *dekonstruktionistisesti*, osoitti syvempää perehtyneisyyttä dekonstruktion pääajattelijoihin tai teksteihin<sup>142</sup>. Tällöin designista voi tulla eräänlainen kommunikaation paradoksi, kuten suunnittelijat Chuck Byrne ja Martha Witte ovat todenneet tapahtuvan, jos dekonstruktioita käytetään ainoastaan tyyllillisiin tarkoituksiin.<sup>143</sup>

Vaikka Rudy VanderLansia ja Zuzana Lickoa ei voidakaan laskea kuuluvan teoreettisesti suuntautuneisiin tekijöihin<sup>144</sup>, *Emigre*-lehti itsessään toimi vapaamielisenä keskustelu- ja pelikenttänä monelle teoreettisesti suuntautuneelle jälkistrukturalistisen typografian edustajalle. Monet 1980-luvulla Cranbrook Academy of Artsista valmistuneet opiskelijat olivat lukeneet jälkistrukturalistisia teorioita ja sovelsivat niistä opittuja ideoita kommunikaatioon.<sup>145</sup> Muun muassa **Jeffery Keedy**, **Edward Fella**, **Allen Hori**, **Scott Makela** ja **Andrew Blauvelt**, jotka kaikki olivat opiskelleet Cranbrookissa **Kathryne McCoy**n johdolla,<sup>146</sup> ottivat kantaa typografian suuntaan *Emigre*-lehden sivuilla sekä kirjoitusten että designin avulla. Allen Horin suunnittelema juliste *Typography as discourse* [KUVA 6] toimii usein malliesimerkkinä, siitä kuinka toisinaan teoriasta muodostui koko suunnittelun lähtökohta.

Typografiassa jälkistrukturalismin tuoma muutos näkyi modernismia ja uusmodernismia skeptisempänä mutta sallivampana suhtautumisena digitaaliseen

---

<sup>141</sup> Lupton 2001 (1994), 45–47; Lupton – Miller 1996, 3.

<sup>142</sup> Poynor 2003, 46.

<sup>143</sup> Byrne – Witte 2001 (1990), 248.

<sup>144</sup> Koga 2006, 90–92; VanderLans 2005, 31–40.

<sup>145</sup> Lupton 2001 (1994), 45.

<sup>146</sup> Lupton – Miller 1996, 7–8; McCoy sisällytti dekonstruktion graafisen suunnittelun osaston lähtymistapoihin 1978. Rabinowitz 2006, 43; Blackwell 1998, 136–138.

teknologiaan.<sup>147</sup> Lupton ja Miller ovat nähneet Zuzana Lickon myös yhtenä uusmodernin typografian pioneereista, mutta myöhemmin myös jälkistrukturalismin edustajana.<sup>148</sup>

Suunnittelijat kuten David Carson ja Neville Brody loivat 1980- ja 1990-luvuilla designia, joka pyrki paljastamaan asioiden monimutkaisuuden ja heijastamaan useita eri ääniä samanaikaisesti kerrostamalla ja fragmentoimalla tietoa. He eivät lähettäneet katsojalle selkeää viestiä, joka olisi sanellut tietyn vastauksen, vaan kutsuivat katsojaa tulkitsemaan ja kriittisesti arvioimaan viestejä oman kokemuksensa pohjalta.<sup>149</sup> Viesti rakentuu katsojan ja suunnittelijan yhteistyönä ja sen *totuus* voidaan uudelleenarvioida yhä uudestaan.

Graafisesta suunnittelusta kirjoittava **Jessica Helfand** kuvaa dekonstruktiota sekä huumavaksi että rajoittuneeksi malliksi tarkastella typografiaa. Hänen mielestään teknologian kehityksen tarjotessa yhä monimutkaisempia luomisen haasteita dekonstruktio on yksinkertaisesti liian vaikeaselkoista. Helfandin mukaan tarvitsemme uusia ja parempia tapoja ymmärtää typografiaa digitaalisella aikakaudella. Hän ei tarjoa suoraan uutta teoriaa typografian tarkasteluun, mutta asettelee kysymystä uudesta visuaalisesta ajattelusta, joka ottaa huomioon eri näkökulmat ja jossa kieli on osa kokonaisvaltaisempaa kommunikaatiojärjestelmää, joka on aikasidonnainen, interaktiivinen ja visuaalinen – kuten multimedia.<sup>150</sup> Typografia tulisi siis nähdä dynaamisena ja unohtaa sen arkaainen staattisuus. Tätä kehityksen suuntaa voi itse asiassa nähdä nykyisessä digitaalisen typografian kentässä, jossa kirjaimet yhä enemmissä määrin voivat muuttaa muotoaan ja olla liikkeessä.

Yksi graafiseen suunnitteluun ja sen ammatti-identiteetin syntyyn vaikuttaneista teorioista on semiotiikka, joka oli hyvin yhteensopiva sveitsiläisen tyylin rationaalisen suunnittelun kanssa.<sup>151</sup> Yhdysvaltalainen (dekonstruktion puolestapuhuja) Katherine McCoy on kuitenkin vuonna 1990 todennut:

---

<sup>147</sup> Lupton – Miller 1996, 61.

<sup>148</sup> Lupton – Miller 1996, 59–61.

<sup>149</sup> Rabinowitz 2006, 43.

<sup>150</sup> Helfand 2001 (1995), 236–238.

<sup>151</sup> McCoy 2001 (1990), 7.

*“Although semiotics never became a practical design method, it and Structuralism’s successors, post-Structuralism, have recently provided a real method and expression in the visual arts and graphic design.”<sup>152</sup>*

Vuosikymmen myöhemmin professori Riitta Brusilan mukaan semiotiikasta yleisesti on muotoutunut yksi typografian pohdinnan kehysmetodologioista. Näin ollen typografian tuottama merkitys ja sen tulkinta ovat keskeisessä asemassa.<sup>153</sup>

*“Typografisten tyylien merkitykset juontavat juurensa kulttuurisista yhteyksistä, joissa ne ovat aikaisemmin esiintyneet. Myös kirjaintyyppin luonne, ... , voi tuoda piirteitä tekstin tulkintaan.”<sup>154</sup>*

Suunnittelija **Joseph DiGioia** jopa väittää, että suunnittelijat vääjäämättä ajattelevat typografiaa semiotiikkana, joka koostuu semanttisuudesta, syntaksista, ja pragmatiikasta.<sup>155</sup> Toisin sanoen typografiassa yhdistyvät merkkien keskinäiset suhteet, niiden muodolliset suhteet järjestelmän sisällä, sekä ymmärrys niiden käytöstä.

Toisaalta esimerkiksi Jeffery Keedy on todennut, että teoreettinen ajattelu on graafisen suunnittelun saralla aina ollut suhteellisen naivia.<sup>156</sup> Myöskään graafisen suunnittelun teoreettisesta keskustelusta kirjoittanut Ellen Lupton ei näytä uskovan teorian osuuteen itsestään selvyytensä suunnittelussa.<sup>157</sup>

Joka tapauksessa teoreettinen ajattelu on tehnyt paluutaan graafisen suunnittelun ja typografian kenttään 1980- ja 1990-lukujen aikana. Strukturalismi, semiotiikka ja dekonstruktio ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, mikä on typografian suhde puhuttuun kieleen, aakkosiin ja kommunikaatioon yleisesti. Kirjaimen käsitteen muutos itsessään on synnyttänyt uusia kirjainmuotoja, jotka ovat rikkoneet vanhoja normeja. EMIGRE on vaikuttanut tähän typografiassa tapahtuneeseen muutokseen osallistumalla alan teoriakeskusteluun ja tuomalla esille uutta digitaalista suunnittelua.

---

<sup>152</sup> McCoy 2001 (1990), 9.

<sup>153</sup> Brusila 2002, 84.

<sup>154</sup> Brusila 2002, 84.

<sup>155</sup> DiGioia 2001.

<sup>156</sup> Keedy 1998.

<sup>157</sup> Lupton 2001 (1994), 45.

## 2.4 Yhteenveto

*“Type design in the digital era is quirky, personal and unreservedly subjective.”*

– Rick Poynor, 1991<sup>158</sup>

Typografian kentällä tapahtui paljon digitaalisen suunnittelun astuessa kuvioihin 1980- ja 1990-luvuilla. Vaikka tekniikka ei välttämättä ollutkaan muutosta alulle paneva voima, niin teknologian kehitys sekä kiihdytti että vahvisti muutosta.

Tyylillisesti typografiasta tuli entistä subjektiivisempää, kun hallitsevan *sveitsiläisen tyylin* rinnalle tuli entistä ekspressiivisempää suunnittelua. Samalla typografian rooli itsenäisenä merkityksen luojana hyväksyttiin laajemmin ja typografian käyttö monipuolistui myös konservatiivisimmissä käyttökohteissa. Muun muassa Bezemerin ja Kressin tutkimus englanninkielen oppikirjojen muutoksesta toteaa:

*“...from the late 1980s, type face has begun to serve to separate out different curricular and pedagogic entities on the page.”<sup>159</sup>*

Yleinen tietoisuus typografiasta kasvoi kotitietokoneiden yleistyttyä. Kirjain-suunnittelu helpottui ja koko suunnittelu- ja tuotantoprosessi demokratisoitui. Periaatteessa kenellä tahansa oli mahdollisuus luoda omia kirjaintyyppejä ja tehdä julkaisuja, mikä synnytti uuden, typografian tradition ulkopuolisen, suunnittelijoiden joukon. Samanaikaisesti käsitys kirjaimesta ja sitä myötä typografiasta kokonaisuudessaan muuttui ja laajeni. Digitaalinen suunnittelu muutti suunnitteluprosessia niin teknisellä kuin ideologisellakin tasolla. Myös kirjaintyyppien jakelu helpottui digitalisoitumisen myötä.

Mielestäni tärkeimpiä digitaalisen suunnittelun tuomia muutoksia typografian kentässä ovat:

---

<sup>158</sup> Poynor 1991, 84.

<sup>159</sup> Bezemer – Kress 2009, 256.

1) **Kirjainsuunnittelijoiden uusi sukupolvi**, joka syntyi typografian tradition ulkopuolelta ja ylitti niin sanotun hyvän typografian rajat. Tietokoneiden avulla kuka tahansa pystyi suunnittelemaan kirjaintyyppejä ilman typografian perinteiden tai monimutkaisten prosessien hallintaa.

2) **Subjektiivinen muotokieli**, joka kapinoi vallitsevaa ajattelua vastaan ja sai osittain inspiraationsa välineestä. Tietokoneiden avulla suunnittelu oli nopeampaa ja yksilöllinen suunnittelu käyttötarpeen ja sisällön mukaan helpottui. Teknologia poisti myös monia muodollisia rajoitteita.

3) **Suunnittelutyön muutos** – Uusi teknologia demokratisoi suunnittelu- ja tuotantoprosessit. Useat graafisen alan työtehtävät yhdistyivät luoden suunnittelijoille vapauden (ja vastuun) luoda kaiken alusta loppuun valmiiseen painotuotteeseen asti. DIY-kulttuurin (Do-It-Yourself) vahvistuminen. Suunnittelutyö muuttui myös ideologisella tasolla.

4) **Digitaalinen jakelu**, joka mahdollisti pienempien yksityisten toimijoiden olemassaolon sekä vauhditti tyyylillistä kehitystä.

EMIGREN syntyi ajoittuu näiden muutosten alkuaikaan. EMIGRE toimi yhtenä digitaalisen suunnittelun pioneerinä ja vaikutti osaltaan typografian muutokseen. Seuraavissa luvuissa käsittelen sitä, kuinka EMIGREN heijastaa edellä kuvaamaani digitaalisen suunnittelun alkuaikoina tapahtunutta muutosta typografian alalla.

### 3 Emigre digitaalisen suunnittelun murroksessa

*“Emigre, Inc. is a digital type foundry, publisher and distributor of graphic design related software and printed materials based in Northern California. Founded in 1984, coinciding with the birth of the Macintosh, Emigre was one of the first independent type foundries to establish itself centered around personal computer technology.”<sup>160</sup> – Emigre.com*

Vaikka Emigre-lehti heijastaakin hyvin koko yrityksen (Emigre Inc.) kokonaisuutta, on EMIGRE myös paljon muuta. Ennen kaikkea EMIGRE on fonttitalo, joka on julkaissut kirjaintyyppejä digitaalisesti vuodesta 1984 lähtien.

Tarkastelen tässä luvussa, kuinka uusi teknologia vaikutti EMIGREN taipaleeseen ja kuinka ajan hengen mukainen subjektiivisuus, uusi muotokieli ja tapa ajatella näkyivät lehden sivuilla ja fonttitalon kirjaintyypeissä.

#### 3.1 Emigre-lehti

*“The focus of Emigre is on the unique perspective of contemporary poets, writers, journalists, graphic designers, photographers, architects, and artists who live or have lived outside their native countries.” – Emigre #1, 1984<sup>161</sup>*

##### 3.1.1 Taitto ja typografia

Emigre-lehti aloitti taipaleensa kaikkea muuta kuin typografiaan erikoistuneena graafisen suunnittelun lehtenä. Ensimmäinen numero, josta otettiin 500 kpl painos, esitteli muun muassa emigranttitaiteilijoiden, -runoilijoiden ja -valokuvaajien töitä. Rudy VanderLans toimi lehden art directorina ja kaksi muuta perustajaa, taiteilija Marc Susan ja käsikirjoittaja Menno Meyjes, sen toimittajina.

---

<sup>160</sup> About Emigre, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>161</sup> Emigre Magazine, Emigre Inc. -verkkosivut.

Visuaalisesti ensimmäiset Emigre-lehdet koostuivat kirjoituskonetypografiasta, jota oli suurennettu ja pienennetty kopiokoneen avulla, sekä käsinleikatuista ja revityistä kuvista, jotka oli aseteltu suhteellisen vapaasti lehden mustavalkoisille sivuille. [KUVAT 7–9] Lehti ilmeistyi isossa koossa (285 x 425mm), aivan kuten kuten kaksi VanderLansin inspiraation lähde: rotterdamilainen *Hard Werken* (1979–1982) ja *U&lc*-lehti (1973–1999)<sup>162</sup>.

Aluksi lehteä painettiin mustavalkoisena tai käyttäen yhtä tai muutamaa korosteväriä. Emigre #11 (1989) oli ensimmäinen numero, jonka sisältö oli painettu useammalla värillä.<sup>163</sup>

Ensimmäisessä numerossa voi nähdä häivähdyksiä punkista, niin visuaalisesti kuin tuotannollisestikin. Se tosiasia, että lehti oli tehty halvasti omakustanteena *tee-se-itse* -mentaliteetilla käyttäen kirjoitus ja kopiokonetta, välittyi myös lehden ulkoasun rosoisuudessa kopiokone-estetiikkana. Emigre-lehti oli kuitenkin kaukana siitä viihaisesta punk-tyylistä, jota esimerkiksi brittiläinen **Jamie Reid**<sup>164</sup> suunnittelullaan edusti. Emigren *punk-vaikutteiden* voi nähdä ennemminkin olevan peräisin tavasta, jolla lehteä tehtiin, sekä *Hard Werkenin* visuaalisesta ilmeestä, joka jo itsessään oli selvästi lähempänä valtavirtaa kuin ensimmäisen aallon punk<sup>165</sup>.

Ideologisella tasolla Emigren voi nähdä jatkavan punk-aatteen ajatusmaailmaa sen individualistisessa ja kapinoivassa asenteessa, joka haastoi valtavirran homogeneisuuden. Myös punkin vapautta, DIY-kulttuuria ja anti-kaupallisuutta korostava näkökulma heijastui Emigre-lehdessä, sillä lehti ei alkuvuosikymmenenä rahoittanut toimintaansa mainoksilla ja pysyi siten rahoittajista vapaana äänenä. Oikeastaan ainoat mainokset, joita lehden sivuilla nähtiin olivat EMIGREN omia fontteja ja julkaisuja mainostavat ilmoitukset. Toisaalta välillä koko lehti muuntautui EMIGREN uusien kirjaintyyppien esittelykentäksi asiakaslehden tapaan. 1990-luvun puolen välin jälkeen lehdessä julkaistiin myös mainoksia.

---

<sup>162</sup> Koga 2005; VanderLans 2005, 34.

<sup>163</sup> VanderLans 2005, 26.

<sup>164</sup> Jamie Reid (s.1947) on brittiläinen taiteilija joka on tunnettu muun muassa Sex Pistolsille suunnittelemistaan levykansista (esimerkiksi *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*)

<sup>165</sup> Poynor 2003, 43.



Neljän ensimmäisen numeron jälkeen sekä Marc Susan ja Menno Meyjes olivat jättäneet Emigren keskittyäkseen Hollywoodin kiireisiin, ja siten VanderLansille jäi vapaat kädet toteuttaa itseään lehden kautta.<sup>166</sup> Samoihin aikoihin VanderLans tutustui **Warren Lehrerin** kirjaan *French Fries* (1984), joka VanderLansin omien sanojen mukaan laajensi hänen käsitystä typografian mahdollisuuksista.<sup>167</sup> Funktionalistisen graafisen suunnittelun kouluksen saaneelle VanderLansille Emigre-lehdestä muodostoi hänen oma visuaalinen leikkikenttensä.

Vaikka Rudy VanderLansin ei voidakaan laskea kuuluvan dekonstruktionistisiin suunnittelijoihin, hän ymmärsi ja jakoi mielipiteen heidän kanssaan:

*“We agreed that the one-size-fits-all design approach, which does not address the specifics and context of each particular job, makes for dull and ineffective design.”<sup>168</sup>*

Emigre-lehden ulkoasu muokkautui jokaisessa numerossa sen sisällön ehdoilla, eikä useille lehdille tyypillistä yhtenäistä linjaa ollut. Toisinaan useamman artikkelin tekstit juoksivat rinnakkain samalla sivulla. Tekstit olivat erotettu kirjaintyyppin, koon, välistyksen ja palstaleveyden avulla, mikä loi vaikutelman usean keskustelun seuraamisesta samanaikaisesti. [KUVAT 10–12]

Sisällön taiton lisäksi lehden kannen tyyli ja logo olivat jatkuvassa muutoksessa [LIITE 3], mikä aiheutti toisinaan myös käytännön ongelmia, sillä esimerkiksi Yhdysvaltojen postilaitoksen sääntöjen mukaan Emigre luokiteltiin tuotekatalogiksi.<sup>169</sup>

*“Suspicious, the USPS observes that it’s an awfully strange creation to be called a magazine. I’m flattered by the compliment.”<sup>170</sup>*

Lehden tyyllistä variaatiota ja vaikuttavuutta lisäsi VanderLansin valinta kutsua vierailevia suunnittelijoita taittamaan lehteen kokonaisuus teemalla *Keep on Reading*.<sup>171</sup> Lehti toimi siis myös muiden (usein valtavirran ulkopuolisten) suunnittelijoiden

---

<sup>166</sup> VanderLans 2005, 16–19.

<sup>167</sup> VanderLans 2005, 19.

<sup>168</sup> VanderLans 2005, 36.

<sup>169</sup> VanderLans 2005, 43.

<sup>170</sup> VanderLans 2005, 43.

<sup>171</sup> Cramsie 2010, 317.

vapaana vyöhykkeenä kokeiluille. VanderLansilla ei ollut tarvetta sensuroida ulkopuolisten tekstejä tai puuttua heidän kuvavalintoihin tai taittoonsa,<sup>172</sup> mikä varmasti korosti Emigre-lehden asemaa vaihtoehtoisen näkemyksen äänenkantajana.

Emigre-lehden taitossa voi nähdä tyyllisiä heijastumia moniin 1900-luvun avangardeihin suuntauksiin. Lehden tekstin asettelu haastoi usein lukijansa pyrkien vaikuttamaan lukukokemukseen lähes samalla tavalla, kuin ranskalainen runoilija **Stéphane Mallarmé** (1842–1898) oli pyrkinyt vaikuttamaan runojensa *lukutapahtumaan* lähes vuosisata aikaisemmin. Mallarmélle runojen lukeminen oli osa *kokonaisvaltaista runollista kokemusta*, jota hän ohjaili typografisin keinoin.<sup>173</sup>

Stéphane Mallarmén runojen asettelut toimivat inspiraationa 1900-luvun alun typografisille kokeiluille, joista futuristen dynaamisien julistuksien vaikutus lienee merkittävin graafiseen suunnitteluun tyylien kannalta.<sup>174</sup>

Emigre-lehdessä typografia korosti tai loi uusia merkityksiä tekstin sisällöstä, sekä toimi samanaikaisesti itsenäisenä visuaalisena kuvana. Koska lehden teksti oli aina tarkoitettu myös luettavaksi, keinot eivät kuitenkaan olleet aivan niin radikaaleja kuin Mallarmén, dadaistien ja futuristien typografisissa kokeiluissa. Lukuun ottamatta ehkä Jeffery Keedyn toimittamaa numeroa 21, joka esitteli California Institute of the Arts in Valencian (CalArts) opiskelijoiden töitä, joissa voi nähdä selviä lainauksia 1900-luvun alun avantgardisteilta. [KUVAT 13–15]

Toisinaan lehden taitto ohjasi lukijan pysähtymään yksittäisiin sanoihin tai lukemaan tekstiä kirjain kirjaimelta pakottaen näin hitaampaan mutta syvempään sisällön ymmärtämiseen, sekä näkemään kirjaimet ei vain absoluuttisina merkitsijöinä, vaan myös mielikuvia luovina visuaalisina kuvina. Toisaalta pienet typografiset muutokset lauseiden sisällä loivat puhutun kielen kaltaista rytmiä ja tunnelmaa. [KUVAT 16–18]

Lehden tekstimassasta muodostuvat geometriset muodot tuovat toisinaan mieleen Wolfgang Weingartin sekä häntä edeltäneet 1900-luvun avantgardistit ja Bauhaus-koulun typografiset asettelut.

Lehden sivuilla esiteltiin ja testattiin yleensä ensimmäistä kertaa EMIGREN uusia fontteja, mistä muodostui lehden ainutkertainen tunnusmerkki. Suurin osa tekstistä oli

---

<sup>172</sup> VanderLans 2009, 135. (Teksti julkaistu alunperin Emigre #26, 1993)

<sup>173</sup> Cramsie 2010, 176.

<sup>174</sup> Cramsie 2010, 175.

ladottu Emigren omilla fonteilla, ja ennen nykyistä internetin aikakautta lehti toimikin fonttitalon mahdollistavana mainoskanavana.<sup>175</sup>

Kaiken kaikkiaan Emigre-lehden typografia oli kaukana Beatrice Warden *Kristallimaljan* ajatuksesta, että typografian tulisi olla näkymätöntä. Lukijan vieraannuttaminen ja tekstin rikkominen ei Emigre-lehdessä kuitenkaan mennyt koskaan niin pitkälle kuin esimerkiksi Futuristeilla, jotka pyrkivät *puheen syntaksin tuhoamiseen*<sup>176</sup> tai David Carsonilla, jonka *Beach Culture* ja *Ray Gun*-lehtien taitot 1990-luvulla lähenivät lukukelvotonta ja kulminoituivat vuonna 1994 julkaistuun artikkeliin, joka oli ladottu täysin symbolifontti ZAPF DINGBATSILLA.<sup>177</sup>

Siitä huolimatta, että Emigre-lehden typografia oli rajoja rikkovaa ja lehteä syytettiin jopa lukukelvottomaksi, voi lehden taiton nähdä toisinaan myös konventionaalisenä. Rudy VanderLansin tekstinasettelu esimerkiksi harvoin poikkesi horisontaalisesta asettelusta. Patrick Cramsie näkee horisontaalisen asettelun ensisijaisesti käytännön kuin estetiikan sanomana päätöksensä, sillä pitkiä jatkuvia tekstimassoja oli yhä helpompi käsitellä perinteiseen tapaan.<sup>178</sup>

Kirjoittaja Laurel Harper on todennut, että VanderLansin ja Lickon kyky siirtyä edestakaisin klassisen ja radikaalin välillä on suoraa tulos heidän taustoistaan, ja täydentää:

*“...the work always relies heavily on traditional design sensibilities, as a direct outcome of, or a response to, those sensibilities.”*<sup>179</sup>

Näen Emigre-lehden eräänlaisena kokonaisvaltaisena uusia ratkaisuja hakevan typografian vapaana *pelikenttänä*, jonka monimuotoinen teknisistä mahdollisuuksista kumpuava kokeileva taitto oli ennen kaikkea tarkoituksenmukaista ja korosti tekstiä ja kirjaintyyppien erityispiirteitä. Samoilla linjoilla on myös suunnittelija Chuck Byrne, joka on todennut seuraavasti:

---

<sup>175</sup> Dohmann 2010.

<sup>176</sup> Cramsie 2010, 179. Marinetti 1913.

<sup>177</sup> Geissbuhler – Hustwit – Siegel 2007 [DVD]  
Artikkelin luettava versio tosin löytyi samaisen lehden lopusta, mikä usein unohdetaan mainita asiasta puhuttaessa.

<sup>178</sup> Cramsie 2010, 318.

<sup>179</sup> Harper 1999, 50.

*“Rudy doesn’t design the way he does just to be radical. He has gotten extraordinary good at making the type a sophisticated extension of the content of the story. Those pages are very well crafted. There is an organic relationship between the presentation of the word and its actual meaning.”<sup>180</sup>*

Patrick Cramsie nostaa hyvin esiin sen, että osaltaan myös VanderLansin työtapa on korostanut lehden ekspressiivistä taittoa, ja että taitto itsessään heijastaa käytössä olleita välineitä.<sup>181</sup> Tämä sama välineen olemuksen näkyminen designissa välittyy myös Zuzana Lickon suunnittelemien kirjaintyyppien muodoissa, erityisesti varhaisissa bittikarttafonteissa.

Lehden sivuilla voi usein nähdä uusien teknisten kehitysaskelien tuomia visuaalisia mahdollisuuksia. Esimerkiksi siirtymä osittain tietokonepohjaiseen taittoon näkyy numerosta kahdeksan eteenpäin selkeästi lisääntyneenä teksti- ja kuvalementtien kerroksellisuutena, sekä typografian monimuotoisuutena: kirjainkokojen, välistysten ja fonttien muutoksena kappaleiden sisällä.

Kokonaisuudessaan lehden taitto täydensi sen sisältöä ja peilasi ajan sääntöjä rikkovaa ja kokeilevaa henkeä. Patrick Cramsie onkin todennut:

*“The layout made the content look as though the magazine itself was part of a much larger conversation of computing thoughts and opinions.”<sup>182</sup>*

Emigre-lehti heijastaa teknologian kehityksen lisäksi myös tuolle ajalle tyypillistä kansanomaisen tyylin luonnetta (*vernacular style*), jossa vaikutteita haettiin designkentän ulkopuolelta.

Emigrehen viitataan usein uuden teknologian käytön pioneerina, jota se monessa suhteessa olikin. Todellisuudessa VanderLans käytti kuitenkin pitkään perinteisiä manuaalisia työvaiheita tehdessään lehden taittoa. *Emigre No.70: The Look Back Issue* -kirjassa (2009) VanderLans myöntää, että lehden teossa ei käytetty aivan niin paljon tietokonetta kuin varhaisista kirjoituksista saattoi ymmärtää.<sup>183</sup> Lehden numerossa

---

<sup>180</sup> Dooley 2001 (1992), 68.

<sup>181</sup> Cramsie 2010, 317.

<sup>182</sup> Cramsie 2010, 317.

<sup>183</sup> VanderLans 2009, 10.

kahdeksan (1987) osa sivuista oli kokonaisuudessaan aseteltu käyttäen ainoastaan tietokoneen taitto-ohjelmaa,<sup>184</sup> mutta vasta lehti numero 42 (1997) oli kokonaisuudessaan taitettu ja koostettu tietokoneen taitto-ohjelman avulla.<sup>185</sup>

Poikkeuksena moniin designjulkaisuihin, Emigre-lehteä luettiin ahkerasti ja numerosta 33 lähtien lehden koon muuttuessa pienemmäksi siirtyi myös sen pääpainopiste pidempiin kirjoituksiin. Seuraavassa luvussa käsittelen lehden sisältöä ja kirjoituksia (numeroiden 1–32 osalta), ja sitä miten ne heijastavat aikakauden muutosta graafisen suunnittelun kentällä.

### 3.1.2. Sisältö ja kirjoitukset

Jo Emigre-lehden ensimmäisessä numerossa voi nähdä viitteitä lehden tulevasta suunnasta uuden teknologian positivistisena kannattajana, kun **Tom Klinkowstein** ylistää tekstissään teknologiaa (tässä tapauksessa telekommunikaatiota) futuristien tapaan.<sup>186</sup> Numerosta kolme (1985) lähtien Zuzana Lickon tietokoneella suunniteltuja fontteja käytettiin lehdessä ja numerossa neljä (1986) julkaistiin **John Herseyn**<sup>187</sup> tietokoneella työstämä muotokuva kuubalais-yhdysvaltalaisesta näyttelijästä Desi Arnazista.

Sisällöllisesti inspiroiviksi esikuviksi Rudy Vanderlans mainitsee kaksi lehteä: *4 Taxis* ja **Piet Schreudersin** *Furore*-lehden, jotka molemmat olivat hänen mielestään julkaistu sisällön takia, eivät ainoastaan myydäkseen mainostilaa. Samalla hän kuitenkin toteaa:

*“I was, of course conveniently ignoring the fact that neither magazine lasted very long.”*<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Back Issues: Emigre 8, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>185</sup> VanderLans 2009, 11.

<sup>186</sup> Klinkowstein, Tom “How We Communicate” Emigre #1, 23.

<sup>187</sup> 1990-luvulla Hersey suunnitteli Emigrelle myös kolme fonttia: Blockhead (1995) ja Blockhead Illustrations (1995) ja Thingbat (1993).

<sup>188</sup> VanderLans – Licko – Gray 1993, 27.

Emigre-lehdestä kehittyi ensimmäisten numeroiden jälkeen typografiaan erikoistunut designjulkaisu, joka toimi uuden kokeellisen suunnittelun foorumina. Erityisesti se esitteli uuden digitaalisen teknologian mahdollisuuksia.<sup>189</sup>

Rudy VanderLans valitsi lehden aiheiksi usein omia kiinnostuksen kohteitaan, mikä näkyi muun muassa siinä, että hän haki ennakoluulottomasti haastateltaviksi omia inspiraation lähteitään kuten *Hard Werkenin* Henk Elengan (Emigre #4) ja *Furore*-lehden perustajan Piet Schreudersin (Emigre #17).

Toisinaan VanderLansin suhtautuminen lehden tekoon vaikutti nuoren miehen innolta tutustua ja kirjoittaa omista ihailun kohteistaan.

*“... one of the benefits of running your own magazine is that you can call to the people you admire and ask them all kinds of probing questions.”<sup>190</sup>*

VanderLans ei pitänyt itseään oikeana toimittaja edes useiden vuosien kokemuksen jälkeen vaan designerina, joka oli samalla *fanilehden* amatööritoimittaja.<sup>191</sup> Ehkä VanderLansin *amatöörimäisyys* toimittajana näkyi hänen rohkeana heittäytymisensä mukaan käsiteltäviin aiheisiin. Häntä ei voi kutsua neutraaliksi tai objektiiviseksi tarkkailijaksi. Ennemmin hän oli kirjoittamiensa teemojen ihailija, joka kertoi mielellään oman mielipiteensä, ja samalla nuori, hiukan epävarmaksi tekijä, joka kaipasi kehuja ja otti mahdolliset kriittiset sanat herkästi itseensä. Tämä Rudy VanderLansin subjektiivinen lähestyminen aiheisiin oli lehden omalaatuinen ydin.

Jokainen Emigre-lehden numero rakentui tietyn teeman ympärille. Vuosien varrella Emigre-lehti esitteli valtavirran ulkopuolisia tekijöitä, erityisesti Cranbrook Academy of Artsin kasvatit olivat useasti esillä. Muun muassa suunnittelija Jeffery Keedyn kirjoituksia ja designia nähtiin lehden sivuilla useaan otteeseen. Cranbrook oli tuohon aikaan yksi dekonstruktionistisen suunnittelun pääpaikoista Yhdysvalloissa, ja designkirjoittaja Rick Poynor onkin todennut:

*“Emigre magazine was virtually a house journal for deconstructionist design in the early 1990s.”<sup>192</sup>*

---

<sup>189</sup> Cramsie 2010, 316.

<sup>190</sup> VanderLans 2005, 24.

<sup>191</sup> VanderLans 2005, 70.

<sup>192</sup> Poynor 2003, 55.

Vaikka Rudy VanderLans on itse sanonut kuuluvansa epäteoreettisiin suunnittelijoihin<sup>193</sup>, Emigre-lehti esitteli paljon dekonstruktivismiin ja ekspressiivisen typografiaan liitettyjä suunnittelijoita ja heidän töitään. VanderLansin ja Cranbrookin kasvattien yhteinen mielenkiinto graafisen suunnittelun epäkaupalliseen puoleen sekä ajatus sisällöstä suunnittelun kantavana voimana ovat varmasti syy siihen, miksi dekonstruktio näkyi Emigren sivuilla vahvemmin kuin valtavirran designjulkaisuissa.

Joka tapauksessa Emigre #10 (1988), juuri Cranbrook-teemalla, oli käänteentekevä numero, josta voi nähdä alkaneen Emigre-lehden täysipainoinen suuntautuminen designjulkaisuksi. Lehden olivat tuottaneet Cranbrook Academy of Artsin oppilaat.<sup>194</sup>

Numerossa 11 (1989) lehden teemana oli *Ambition/Fear*, joka käsitteli graafisten suunnittelijoiden suhtautumista tietokonepohjaiseen työskentelyyn. Zuzana Lickon ja Rudy VanderLansin kirjoittamassa aiheen esittelytekstissä näkyy hyvin EMIGREN teknologiamyönteisyys sekä avarakatseisuus designin suhteen. Lickon ja VanderLansin mielestä digitaalinen suunnittelu tarkoitti paluuta suunnittelun peruseräpäteisiin ja vanhojen teknologioiden tyylien unohtamista.

*“We are once again faced with evaluationg the basic rules of design that we formerly took for granted.”*<sup>195</sup>

Varhaisten tietokoneiden alkeellinen jälki ei EMIGRELLE ollut sen huomiota herättävämpää kuin esimerkiksi öljyvärinmaalauksen tekstuuri kankaalla, eikä digitaalisesti tuotetuissa kuvissa ole mitään luontaisen *tietokonemaista*. Lickon ja VanderLansin mielestä kyse oli ennemminkin bittikarttojen vieraudesta, ja siitä että olemme tottuneet vanhojen teknologioiden tyyliin.<sup>196</sup>

Itse näen, että jokaisella tuotantovälineellä ja medially on oma vaikutuksensa sisältöön ja viestiin, myös tietokoneella. Tietyn median vaikutus tai *jälki* ei kuitenkaan ole luontaisesti jotain toista tapaa huomiota herättävämpää, vaan aivan kuten Licko ja VanderLans ovat todenneet, kyse on ennen kaikkea siitä, mihin olemme tottuneet, eli omasta kokemuspohjastamme.

---

<sup>193</sup> VanderLans 2005, 36.

<sup>194</sup> Zuzana Licko and Rudy VanderLans. Aiga.org -verkkosivut.

<sup>195</sup> Licko – VanderLans 1989, 1.

<sup>196</sup> Licko – VanderLans 1989, 1.

*Ambition/fear*-teemanumero käsitteli myös digitaalisen tuotannon varjopuolia, kuten kysymystä tiedon omistajuudesta, sekä oikeudesta muuttaa sitä. Kysymys oli luonnollisesti EMIGRELLE hyvin läheinen, sillä tulihan heidän päätoimeentulonsa digitaalisten fonttien myymisestä.

Lehden numerossa 13 (*Redesigning Stereotypes*, 1989) joukko suunnittelijoita kuten Wolfgang Weingart, Rick Valicenti, Neville Brody, Malcolm Garrett ja Allen Hori uudistivat kansallisia symboleita. Amerikan uuden aallon isänä pidetty Weingart kirjoitti myös seuraavan numeron *Heritage*-teeman alustuksen. Samassa numerossa käytettiin tämän lisäksi ensimmäistä kertaa VARIEX-kirjaintyyppiä, jota Zuzana Licko luonnehti *ystävällisemmäksi* versioksi Helveticasta.<sup>197</sup> [KUVAT 19 & 20]

Numerossa 15 (1990) sellaiset nimet kuin Saussure, Derrida ja Barthes näkyivät lehden sivuilla ensimmäistä kertaa Ellen Luptonin ja J. Abbot Millerin haastattelussa ja esseessä. Tekstejä vaikuttavammin kieliteoriat näykyivät kuitenkin lehdessä esitellyissä designeissa, joista monet tulivat Cranbrookin kasvateilta, jotka olivat opiskelleet dekonstruktion puolestapuhuja Katherine McCoyn alaisuudessa.

On vaikea sanoa, kuinka perehtyneitä Emigre-lehdessä esiintyneet suunnittelijat olivat dekonstruktion teorioihin, mutta ainakin se tarjosi väylän ja inspiraation valtavirrasta poikkeavaan suunnitteluun. Toisaalta suunnittelija P. Scott Makela (1960–1999) myönsi 1991, että Cranbrookissakin oli siirrytty kieliteorioiden lukemisesta yhä enemmän toisenlaisen kirjallisuuden pariin: Jack Kerouacin ja Charles Bukowskin tuotantoon.<sup>198</sup>

Emigre #18 (1991) esitteli kahden hollantilaisen suunnittelijan Erik van Bloklandin ja Just van Rossumin kirjaintyyppin BEOWOLF, joka oli ensimmäinen satunnais-teknologiaan perustuva fontti.<sup>199</sup> Van Blokland ja van Rossum *hakkeeroivat* Postscript-teknologian lisäämällä siihen uuden toiminnon. Lopputuloksena oli joka tulostuskerralla muotoaan muuttava kirjaintyyppi. [KUVA 21]

Vaikuttaa siltä että Emigre-lehti oli kiinnostunut juuri BEOWOLFIN tapaisista innovaatioista ja tavoista ajatella typografiaa uudella tavalla tai uudesta näkökulmasta. Van Blokland ja van Rossum halusivat tuoda kirjaintyyppillään painetulle sivulle takaisin

---

<sup>197</sup> Back Issues: Emigre 14, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>198</sup> Emigre #19 1991, passim. & Heller 2004.

<sup>199</sup> van Blokland & van Rossum 1991, passim.



sitä elävyyttä, jonka se oli menettänyt uusimpien teknologioiden myötä.<sup>200</sup> BEOWOLF oli osaltaan kannanotto vallitsevaa kliinistä suunnittelua vastaan, aivan kuten Emigre-lehti oli vastääni valtavirran designjulkaisuille.

Emigren numerossa 20 (1991) oli haastattelu Allen Horista, joka oli muuttanut Hollantiin ja työskenteli Hard Werkenin toimistossa. Wolfgang Weingart on kommentoinut, että “*jos yksi laukaus aloitti niin sanotun luettavuussodan, se oli Allen Horin juliste*”.<sup>201</sup> [KUVA 6] Emigre otti vahvasti kantaa luettavuusasiaan ja *luettavuussota* (*Legibility wars*) leimahti lehden sivuilla 1990-luvulla ilmieliekkisiin. Käsittelen luettavuussotaa tarkemmin seuraavassa luvussa.

Emigre #27 (1993) esitteli David Carsonin, yhden graafisen suunnittelun supertähdistä, joka tuli tunnetuksi *Beach Culture* ja *Ray Gun* -lehtien art directorina. Carson oli graafisena suunnittelija itseoppinut, ja hänen suunnittelunsa oli hyvin ekspressiivistä ja intuitiivista. Carsonin design oli myös osa luettavuuskeskustelua, sillä hänen suunnitteluaan syytettiin usein lukukelvottomaksi.

Numerossa 32 (1994) Zuzana Licko kirjoittaa artikkelissa *Discovery by design* muun muassa aiheesta *timeless and timely design* (vapaasti käännettynä *ajaton ja vanhentuva design*), jossa hän esittää, että molemmille tyypeille on oma paikkansa. Itseasiassa *ajatonta* suunnittelua ei hänen mielestään ole, vaan hitaasti vanheneva design vain vaikuttaa siltä.<sup>202</sup>

Tavallaan Lickon ajatus toimii vastauksena myös Karrie Jacobsin väittämään, että suunnitellessaan kirjaintyyppejä tietylle teknologialle suunnittelee itse asiassa itsestään vanhenevia kirjaintyyppejä.<sup>203</sup> Lickon mukaan omaan aikaansa sidonnaiselle suunnittelulle on oma paikkansa, eikä nopeasti vanhentuva suunnittelu välttämättä ole negatiivinen asia.<sup>204</sup> Lickon kirjainsuunnittelu itsessään on myös osoittanut, että vahvasti tietokoneisiin sidottu suunnittelu voi myös synnyttää aikaa kestäviä kirjainmuotoja.

---

<sup>200</sup> van Blokland & van Rossum 1991, passim.

<sup>201</sup> VanderLans 2005, 29.

<sup>202</sup> Licko 1994, 35.

<sup>203</sup> Jacobs 2001 (1988), 30.

<sup>204</sup> Licko 1994, 35.

Rudy VanderLans on sanonut Emigren pyrkineen saamaan lehteensä samanlaisia julistuksia kuin Piet Schreuders kirjassaan *Lay In, Lay Out* (1977), joka julisti graafisen suunnittelijan ammatin rikolliseksi.<sup>205</sup> Ylipäättään Emigre-lehti oli kiinnostunut suunnittelusta, joka oli jotain muutakin kuin valtavirran yritysilmeyttä ja lehtien mainoksia.

Graafista suunnittelua ja sen asemaa käsitteleviä julistuksia olivat muun muassa **Anne Brudrickin** artikkeli ja lehden erikoisliite, *Neomania* (Emigre #24, 1992), **Andrew Blauveltin** artikkelit, *In and Around: Cultures of Design and the Design of Cultures – Part I & Part II* (Emigre #32 & #33, 1994, 1995) sekä myöhemmin *First Things First Manifesto 2000* (Emigre #51, 1999), joka haastoi graafiset suunnittelijat käyttämään taitonsa myös muuhun kuin mainontaan.<sup>206</sup>

Kaiken kaikkiaan Emigren sisältö oli usein kantaa ottava. Koska jokainen lehden numero kietoitui yhden teeman ympärille, oli aiheita mahdollista tarkastella myös syvemmin. Uusia näkökulmia lehteen toivat vierailevat toimittajat, joita kutsuttiin toimittamaan joka neljäs tai viides numero.<sup>207</sup> VanderLans oli kuitenkin lehden sydän, ja lehden sisältö määräytyi pitkälti hänen mielenkiinnonkohteidensa mukaan. Suunnittelija ja designkirjoittaja Michael Dooley onkin kiteyttänyt asian sanoihin: *VanderLans is Emigre*<sup>208</sup>.

VanderLansin intohimoinen ja subjektiivinen lähestyminen aiheisiinsa näkyi erityisesti hänen tekemissään haastatteluissa, joissa hän asettui myös itse aktiiviseksi keskustelijaksi. Intensiiviset, keskustelevat haastattelut olivat usein lehden ydin ja loivat mahdollisuuden päästä sisälle suunnittelijoiden maailmaan tavalla, jota muut mediat eivät tuolloin mahdollistaneet.

Emigren voi nähdä toimineen vaihtoehtoisena keskustelufoorumina aikana ennen internetin keskustelupalstojen ja blogien syntyä ja yleistymistä. Vielä blogien alkuaikoinakin se toimi vahvana kanavana toimitetun sisältönsä johdosta. Lopulta kuitenkin internetin uudet keskustelukanavat olivat yksi osasy syy lehden julkaisun

---

<sup>205</sup> VanderLans 2009, 94–95.

<sup>206</sup> VanderLans 2009, 326–327.

<sup>207</sup> VanderLans 2009, 135. (Alunperin Emigre #26, 1993)

<sup>208</sup> Dooley 2001 (1992), 68.

lopettamiseen, sillä painettu lehti ei ollut enää varteenotettava formaatti ajankohtaisille keskusteluille.

### 3.1.2.1 Luettavuussota: muoto vs. tottumus

*“If a first shot started so-called legibility wars, it was Allen Hori's poster.”<sup>209</sup>*

*– Wolfgang Weingart*

*“If issues of legibility are a social concern, why then have our most respected typographers largely ignored issues of typographic excellence on the computer screen?”<sup>210</sup> –Diane Gromala*

*“The problem is no longer one of making information available, but of facilitating understanding. That is exactly the role of today's typography: maximizing comprehension.”<sup>211</sup> – Zuzana Licko*

Käsitys luettavuudesta on ollut jatkuvassa muutoksessa. Esimerkiksi 1700-luvulla Baskervillea pidettiin lukukelvottomana ja nykyään sitä pidetään yhtenä toimivimmista kirjaintyypeistä pitkille teksteille. Ja toisaalta nykyään pidämme goottilaisia kirjaintyyplejä vaikeasti luettavina, mutta vielä ennen sotia ne olivat käytetyin kirjaintyyli Saksassa.<sup>212</sup>

Myös se, miten luettavuutta on arvostettu, on ollut sidonnainen aikaan ja typografisen suunnittelun kohteeseen.<sup>213</sup> Neutraalin typografiakäsityksen mukaan typografian tulee olla hiljaista ja läpinäkyvää, jottei se häiritse itse lukuprosessia ja jotta tekstin sisältö välittyi lukijalle mahdollisimman helposti, nopeasti ja välittömästi.

---

<sup>209</sup> VanderLans 2005, 29.

<sup>210</sup> VanderLans 2009, sisäkansi. (Alkuperäinen teksti Emigre #39, 1996)

<sup>211</sup> White 2004, 91.

<sup>212</sup> Poynor 1994, 84.

<sup>213</sup> Brusila 2002, 90.

1980- ja 1990-luvulla uusi typografia hyökkäsi *sveitsiläisen tyylin* niin sanottua neutraaliutta ja objektiivisuutta vastaan julistamalla ettei mikään kirjaintyyppi ollut luontaisesti ei-luettava.<sup>214</sup>

EMIGRE otti vahvasti kantaa luettavuuskysymykseen, ja 1990-luvulla keskustelu kärjistyi lehden sivuilla niin sanotuksi *luettavuussodaksi* (*The Legibility Wars*). Zuzana Licko vastasi kirjaintyyppeihinsä kohdistuvaan kritiikkiin julistamalla, että luettavuuteen vaikuttaa ennen kaikkea se, kuinka tuttu kirjaintyyppi on lukijalle.<sup>215</sup> Lickon ja Emigren mantraksi muodostuikin: *“You read best what you read most”*.

Luettavuussodassa oli kyse käytännössä kahdesta eri katsontakannasta. Ensimmäinen näkökulma julisti, että tietyt kirjaintyypit (kirjainmuodot) ovat luettavampia kuin toiset ja että visuaalinen hälinä ja epäselvyys haittaavat lukemista ja tekstin ymmärtämistä. Toinen näkökulma taas vastasi tähän, että luettavuuteen vaikuttaa ennen kaikkea tottumus eli se, miten tottunut lukija on lukemaan tiettyntyyppistä tekstiä. Lopulta luettavuussodan ristiriidat tiivistyivät mielestäni siihen, miten laajasti luettavuutta ajateltiin ja haluttiinko typografiaa ajatella myös laajemmin, esimerkiksi tekstin ymmärtämiseen vaikuttavana tekijänä.

Emigre-lehden taittoa ja sen typografiaa arvosteltiin vaikealukuiseksi ja teksti saatettiin ohittaa liiassa mukavuudenhalussa. Tästä johtuen EMIGRE puolusti näkemystään, että typografialla oli muitakin ulottuvuuksia, kuin vain tehdä asioista luettavia.

Erityisesti Emigre-lehtien 15 (1991) ja 18 (1991) sisältö keskittyi luettavuuskysymyksen ympärille. Numerossa 15 Jeffery Keedy sanoi, että tavallisesti pyritään yksinkertaistamaan ja poistamaan turhat epäselvyydet (mihin niin sanottu hyvä ja luettava typografia pyrkii):

*“Many people feel it’s their role in life to destroy all ambiguity. I think that ambiguity is life itself and it’s what makes life interesting. We too often assume that people are so stupid that they can’t deal with ambiguity.”*<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> Poynor 1994, 85.

<sup>215</sup> Licko 1990, 12.

<sup>216</sup> Emigre #15 1990, 17. Jeffery Keedyn haastattelu.

Typografi Gerard Unger kommentoi luettavuuskysymystä (Emigre #23, 1992) ja totesi, että Keedyn oma typografia korostaa tämän ajatusta moniselitteisyydestä kiinnostavuuden lisääjänä.<sup>217</sup>

Numerossa 15 Zuzana Licko totesi, että kirjaimet eivät ole luonnostaan luettavia, mutta niistä muodostuu luettavia toistuvan käytön myötä. Hän sanoo luettavuuden olevan dynaaminen prosessi.<sup>218</sup>

Typografi Phil Baines jatkaa aiheesta numerossa 18 ja vie asian vielä pidemmälle:

*"the Bauhaus mistook legibility for communication"*

Baines osuu mielestäni asian ytimeen tiivistäessään että luettavuus ilmaisee tiedon fakteina ei kokemuksena.<sup>219</sup> Hyvä luettavuus ei takaa että viesti välittyy paremmin – itse asiassa jopa päinvastoin. Princetonin ja Indianan yliopiston tekemässä tutkimuksessa (2010) on todettu että vähemmän käytettyjen ja siten vähemmän *luettavien* fonttien käyttäminen parantaa luetun ymmärtämistä.<sup>220</sup> Jo Wolfgang Weingart oli ymmärtänyt tämän vastatessaan hänen designiinsa kohdistuvaan kritiikkiin:

*"I think that the relatively high stimulus of such a text is adequate compensation for the low readability."*<sup>221</sup>

EMIGRE itsessään on hyvä esimerkki todistamaan heidän näkemyksensä siitä, että typografian luettavuuteen vaikuttaa ennen kaikkea se, kuinka tuttua typografia on. Aluksi Emigre-lehteä haukuttiin vaikeasti luettavaksi, mutta vuonna 1994 design-kriitikko Rick Poynor totesi, että Emigre-lehti kykeni luettavuuteen jopa käyttäessään kaikkein oudoimpia kirjaintyyppejä.<sup>222</sup> Tällöin EMIGRE oli saanut jo tunnustusta tekemisestään, ja heidän tyyliinsä oli saavuttanut myös valtavirran. Suunnittelija Chuck Byrne täydentää ajatusta:

---

<sup>217</sup> Unger 1992, passim.

<sup>218</sup> Emigre #15 1990. passim. Zuzana Lickon haastattelu.

<sup>219</sup> Poynor 1994, 87.

<sup>220</sup> Diemand-Yauman – Oppenheimer – Vaughan 2010.

<sup>221</sup> Hollis 2001 (1994), 199–200.

<sup>222</sup> Poynor 1991, 86.

*“The only people who have tremendous problems reading Emigre are graphic designers, who have been trained to make type clear. The rest of the world doesn’t live in that purist atmosphere.”*<sup>223</sup>

Patrick Cramsie jatkaa:

*“The degree of control and the ability to make fine adjustments and see the results immediately allowed Emigre to strike a balance between visual impact and legibility. In spite of the comparative business of the pages, the text was still legible.”*<sup>224</sup>

Nykyään visuaalinen maailmamme on niin täynnä ärsykeitä, että olemme tottuneet lähes kaikkeen ja luemme vaivatta monenlaista tekstiä riippumatta sen asettelusta. Typografi Gerard Unger totesi asian osuvasti jo vuonna 1992:

*“We are inundated with so many different texts in such varied manifestations that we have become used to everything and can read anything without difficulty.”*<sup>225</sup>

Kykenemme siis halutessamme lukemaan enenevissä määrin erilailla aseteltuja tekstejä.

Typografian saadessa uusia ulottuvuuksia herää kuitenkin kysymys siitä, kuinka hyvin lukija pystyy tulkitsemaan typografian kerroksellisuutta. Kuten typografi Fred Smeijers on asian esittänyt, niin kirjainsuunnittelijan tarkoituksena ei ole luoda uusia merkkejä (*characters*) vaan uusia sanakuvia (*word-image*).<sup>226</sup> Tämä korostaa sitä näkemystä, että kirjaintyyppillä ja tekstin asettelulla on laajempi funktio kuin vain tekstin luettavaksi tekeminen. Ehkä kyseessä on digitalisoitumisen myötä tapahtuva prosessi, jossa kirjoitus ja piirustus sekä kuva ja teksti ovat muuntumassa samaksi mediaksi, kuten Jeffery Keedy on todennut.<sup>227</sup> Tästä näkökulmasta katsottuna kuvanlukutaito ja siten erityisesti semiotiikka ovat avainasemassa typografian tulkinnassa.

---

<sup>223</sup> Dooley 2001 (1992), 68.

<sup>224</sup> Cramsie 2010, 318.

<sup>225</sup> Unger 1992, passim.

<sup>226</sup> Smeijers 1996, 29.

<sup>227</sup> Emigre #11 1989, 5–6. Jeffery Keedyn haastattelu.

Käsitystä siitä että luettavuutta ei voida määritellä pysyvillä määreillä, vaan että luettavuus on dynaaminen prosessi, täydentää hyvin typografian ajattelemisen käytettävän kielen näkökulmasta. Käytetty kieli vaikuttaa myös osittain kirjaintyyppien soveltuvuuteen. Esimerkiksi ensimmäiset kirjaintyypit perustuvat latinaan, jossa j-kirjainta ei käytetty niin paljon kuin useissa nykykielissä. Pieni j-kirjain on muihin kirjaimiin verrattuna muodoltaan hankala, mikä vaikuttaa huomattavasti tekstin visuaalisen rakenteeseen ja sanojen hahmottamiseen. Sama pätee luonnollisesti useiden kielten erikoismerkkeihin.

Luettavuudessa on kyse, aivan kuten EMIGRE on todennut, laajalta asioiden tuttuudesta, eikä niinkään designin luontaisesta ominaisuudesta. Toki halutessamme tehdä tekstistä luettavaa, tietyt yksinkertaiset visuaaliset ja havainnolliset tosiasiat tulee ottaa huomioon, kuten typografi Fred Smeijers on todennut.<sup>228</sup> Luettavuus on kuitenkin jatkuvassa muutoksessa, eikä itsessään tee tekstistä *ymmärrettävää*.

### 3.1.3 Ruman lähettiläästä digitaalseksi avantgardeksi

*“It has always taken a while for people to realize the potential of a new technology.”<sup>229</sup> – van Blokland & van Rossum, 1991*

Emigre-lehden taival ei ole missään vaiheessa ollut helppo. Ensimmäiset numerot olivat selkeästi oman lukijakunnan metsästystä, lehti- ja yritystoiminnan opettelua sekä lehden suunnan löytämistä. Yksi syy lehden pitkäikäisyyteen oli varmasti Emigren kyky muuttua ajan mukana ja uudistua useaan kertaan.

Lehden levikki pysyi pienenä (3000–5000 kpl) aina numeroon 42 (1997) asti, jolloin EMIGRE päätti painaa lehdestä 43 000 kappaleen painoksen ja lähettää lehden ilmaiseksi noin 40 000 asiakkaalleen. Tuolloin lehti hyväksyi sivuillensa ensi kertaa myös ulkopuolisia mainoksia.<sup>230</sup> Vuodesta 1997 eteenpäin Emigren painos vaihteli 25 000–

---

<sup>228</sup> Smeijers 1996, 27.

<sup>229</sup> van Blokland & van Rossum 1991, passim.

<sup>230</sup> VanderLans 2005, 64.

40 000 kappaleen välillä.<sup>231</sup> *Print Magazine* -lehteen ja muihin valtavirran designjulkaisuihin verrattuna Emigren levikki oli marginaalinen, mutta sen vaikutus näyttää nousseen sen levikkiä isommaksi. Kirjoittaja **Colin Berry** tiivistää Emigre-lehden merkityksen kuvaillessaan lehteä sanoilla:

*“As with the Velvet Underground, only a few people ever read Rudy VanderLans’s magazine, but they all started a studio.”<sup>232</sup>*

Ensimmäisen vuosikymmenen Emigre-lehdissä voi nähdä kiteytyvän uuden suunnittelijasukupolven huudon vanhaa designin ajattelutapaa vastaan. Ja Emigre halusi hutaa, ja tekikin sitä niin kokonsa kuin sisältönsä kautta.

Digitaalinen tekniikka oli lehden julkaisun mahdollistava voima ja samalla myös jatkuva polttoaine ja inspiraation lähde lehdelle ja sen sisällölle. Ilman Macintosh-tietokonetta lehden taitto ja Zuzana Lickon kirjaintyypit eivät olisi olleet mahdollisia niillä resursseilla ja sillä aikataululla kun EMIGRE toimi.

EMIGRE onkin loistava esimerkki *tee-se-itse* (DIY) -ajattelusta julkaisutoiminnan ja suunnittelun saralla. Ellen Lupton onkin todennut:

*“...perhaps the most innovative thing about Emigre will turn out to be, in long run, not the magazine’s computer-vernacular style but Rudy VanderLans’s decision to turn roles of publisher, editor, designer, chief reporter, production manager, and director of marketing into a single job description.”<sup>233</sup>*

Kuten olen jo aikaisemmin todennut VanderLansin ja Lickon design-ajattelu kehittyi ja rakentui pitkälti tietokoneiden parissa työskennellessä. He havaitsivat varhaisessa vaiheessa tietokoneiden potentiaalin typografian ja graafisen suunnittelun saralla sekä heidän liiketoimintansa mahdollistajana.

EMIGRE kyseenalaisti vallitsevia (modernistisia) suunnittelutyön ja typografian normeja ja sai osittain myös siksi kritiikkiä osakseen. Suurimman kohun aiheutti varmaankin Steven Hellerin artikkeli *Cult of Ugly* (EYE, 1993), jossa Emigre toimi

---

<sup>231</sup> Wohlfarth 2003.

<sup>232</sup> Berry 2009, 38.

<sup>233</sup> Lupton 2001 (1990), 47.



yhtenä esimerkkinä uudesta suunnittelijasukupolvesta, *young turks*, joka tuotti rumaa designia.<sup>234</sup> Artikkelit eivät olleet suora hyökkäys Emigre-lehteä kohtaan, mutta VanderLans otti kritiikin henkilökohtaisesti. Emigre #30 (1994) oli kokonaisuudessaan omistettu teemalle *Cult of Ugly*, ja lehdessä oli muun muassa Steven Hellerin sekä kolmen EYE-lehden artikkelissa *rumaksi* tituleeratun suunnittelijan haastattelut aiheesta.

Digitaalisen ja *kansanomaisen* (*vernacular*) tyylin lisäksi Emigre sai kritiikkiä luettavuudestaan. Emigre ottikin luettavuuskysymykseen vahvasti kantaa, kuten aiemmassa luvussa olen tuonut ilmi. Luettavuuskysymyksessä Emigre oli edelläkävijä mielipiteessään, ja nykyään heidän edustamansa näkökulma luettavuudesta jatkuvassa muutoksessa olevana määreenä on yleisesti tunnustettu. Sitten EMIGREN edustama digitaalinen tyyli on myös sulautunut osaksi valtavirtaa, muun muassa David Carsonin vahvasti popularisoitua digitaalista suunnittelua.

1990-luvulla EMIGRE sai lopulta tunnusta tekemisestään graafisen suunnittelun vakiintuneilta tahoilta. 1991 designkirjoittaja Rick Poynor näki EMIGREN futurismin, dadan ja bauhausin käynnistämän ekspressiivisen typografian jatkajana ja uudistajana Robert Massinin, Wolfgang Weingartin ja Warren Lehrerin jalanjäljissä.<sup>235</sup>

Sitten Zuzana Lickolle ja Rudy VanderLansille myönnettiin Chrysler Award (1994), AIGA<sup>236</sup> gold medal (1997) ja Charles Nypels Award (1998) typografian alan innovaatioista. Vuonna 1997 San Francisco Museum of Modern Art järjesti EMIGREN retrospektiivisen näyttelyn ja 2011 viisi Emigre-kirjaintyyppiä liitettiin osaksi MoMan pysyvää kokoelmaa.

Rudy VanderLans kiteyttää Emigre-lehden erityisyyden PAGE MAGAZINEN haastattelussa 2010:

*“With Emigre, you were getting a behind the scenes look, a first-hand report from the designers who were responsible for the changes that were taking place within the profession. We were writing our own history so to speak.*

---

<sup>234</sup> Heller 1993, 52.

<sup>235</sup> Poynor 1991, 87.

<sup>236</sup> American Institute of Graphic Arts, the professional association for design.

*That's what made Emigre magazine unique. That's what made it different from most other design magazines of its time.*"<sup>237</sup>

Emigre-lehti loi nahkansa useaan kertaan, ja sen arvostus nousi lopulta *rumuuden lähettiläästä*<sup>238</sup> ja lehdestä, joka oli *täyttä roskaa ilman historiaa*<sup>239</sup>, graafisen suunnittelun kulttilehdeksi<sup>240</sup>. Myöhemmin Steven Heller on nostanut Emigren digitaalisen avantgarden edustajaksi kirjassaan *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century* (2003)<sup>241</sup>, ja näin myöntänyt aikaisemman lyhytkatseisuutensa Emigre-lehden suhteen.

Heller ei määrittele tarkasti avantgarden termiä kirjassaan, mutta yleisesti avantgardessa on kyse muutos- ja kamppailuhalukkuudesta sekä vallitsevan kulttuurin tai sen osa-alueen vastustamisesta kokeiluina ja rajoja rikkomalla, kuten Irmeli Hautamäki on kirjassa *Avantgarden alkuperä* (2003) oivasti tiivistänyt.<sup>242</sup> Tähän yleiseen avantgarden määrittelyyn Emigre on helposti upotettavissa. En lähde tämän tekstin puitteissa tarkemmin analysoimaan Emigre-lehteen liitetyn avantgarden käsitettä ja tyyppiä.

Toisin kuin Steven Heller, vanhemman sukupolven suunnittelija Massimo Vignelli ei ole laimentanut näkökantaansa Emigren suhteen, vaan on muun muassa AIGA NY puhetilaisuudessa 2007 todennut seuraavasti:

*"Emigre is the worst thing that ever happened to this country. It's unbelievable the damage they have done. A total disaster.*  
*[laughter]*  
*You laugh, but you should cry.*"<sup>243</sup>

---

<sup>237</sup> Dohmann 2010.

<sup>238</sup> Heller 1993, 52.

<sup>239</sup> Heller 2003, 213; Massimo Vignellin kommenttia lainaavat myös muun muassa Dooley 1998 & Poynor 2005.

<sup>240</sup> Crowley 2003, 30.

<sup>241</sup> Heller 2003, 225.

<sup>242</sup> Hautamäki 2003, 170.

<sup>243</sup> From the Mouths of Legends: Quotes from Wim Crouwel and Massimo Vignelli, 2007. Unbeige.com –verkkosivut.

## 3.2 Fonttitalo

EMIGREN kirjainsuunnittelu kumpusi alun perin lehden tarpeista, mutta muutamassa vuodessa siitä kehkeytyi yrityksen päätoimiala. Zuzana Lickon kirjaintyyppit toki syntyivät yhä pitkään lehden tarpeista. Nykyään Emigre-lehteä ei enää julkaista, mutta fonttitalo (*digital type foundry*) jatkaa toimintaansa. Emigre-fonttitalo toimi yhtenä suunnannäyttäjistä ekspressiivisen kirjainsuunnittelun saralla sekä otti käyttöönsä fonttien digitaalisen jakelun ensimmäisten toimijoiden joukossa.

Digitaalisen suunnittelun ja jakelun myötä EMIGRE teki matalaresoluutiofontit yleisesti tunnetuksi hiukan samaan tapaan kuin **Claude Garamond** (1480–1561) nosti aikoinaan *Old Style* -kirjaisimet suosioon perustaessaan ensimmäisen itsenäisen kirjasinvalimon vuonna 1530 ja myymällä kirjasimiaan painotaloihin ympäri Eurooppaa<sup>244</sup>. EMIGRE ei luonnollisesti enää myynyt fyysisiä kirjasimia vaan kirjaintyyppien digitaalisia kopioita.

Kuten olen jo aikaisemmin todennut, digitaalisen teknologian kehitys ei ollut rajoittunut ainoastaan typografian tuotantovälineisiin vaan vaikutti mullistavasti myös typografian jakeluun ja myyntiin. Näenkin, että niin sanottu *typografian demokratisoiminen* alkoi tuotantovälineiden digitalisoitumisesta, mutta tapahtui lopullisesti vasta jakelun siirryttyä verkkoon ja 1990-luvun puolenvälin jälkeen internettiin. Mielestäni vasta tämä kehitys on tehnyt fonttien suunnittelusta ja niiden käyttämisestä merkittävämmän osan visuaalista kulttuuriamme, eikä vain typografiaan tai graafisen suunnitteluun erikoistuneiden ihmisten kokemuksen.

EMIGRE toimi yhtenä pioneereista digitaalisen jakelun osalta. Aluksi fontteja myytiin disketeillä. Digitalisoituminen ei ollut käytännössä kuitenkaan aina helppoa, sillä monet suunnittelijat pysyivät aluksi skeptisinä tietokoneiden käyttöä kohtaan. Tästä johtuen fonttien myynti disketeillä oli alussa hyvin pientä. Ihmiset soittivat ja pyysivät, että EMIGRE voisi latoa tekstin heille.

*“Zuzana goes through the complicated steps of setting type on her Mac,  
printing it out on the laser printer, real big, and then reducing it to the size on*

---

<sup>244</sup> Rabinowitz 2006, 11.

*a photostat camera. Then we mail the art out by FedEx, or people come pick it up at our office.*"<sup>245</sup>

1990-luvulla EMIGRE oli tiettävästi ensimmäinen fonttitalo, joka myi kirjaintyypejä verkossa.<sup>246</sup> Sitten fonttien jakelu ja myynti ovat siirtyneet käytännössä kokonaan internetiin.

EMIGRE otti varhaisessa vaiheessa kantaa myös digitaalisen median ongelmakohtiin, kuten tiedon omistamiseen ja tekijänoikeuksiin liittyviin haasteisiin.<sup>247</sup> Zuzana Lickon kuviofontti HYPNOPAEDIA (1997) [KUVA 22] sai alkusykäyksensä kirjainsuunnittelun tekijänoikeusien puutteesta Yhdysvalloissa. Hänen mielestään ihmisten on vaikea ymmärtää kirjaimia abstrakteina muotoina, ja siten tekijänoikeuden alaisena luovana suunnitteluna.<sup>248</sup>

*"It occurred to me that taking letter forms out of their usual context of alphabetic word composition, would illustrate that letter form designs have value as independent forms, separate and distinct from their ability to represent alphabetic characters. When applied within the context of pattern elements, the stylistic messages of letter designs are allowed to surface."*<sup>249</sup>

Digitaalisessa muodossa levitettävät fontit ovat tekijänoikeudellisesti hankalassa tilanteessa ohjelmiston ja taiteellisen tuotannon välimaastossa. Typografi Erik Spiekermann onkin todennut, että nykyiset fontit ovat niin helppoja käyttää ja jakaa, että monimutkaisia lisenssijärjestelmiä on hyvin vaikea saada aikaiseksi.<sup>250</sup>

Vaikka EMIGRE toimi edelläkävijänä digitaalisen jakelun saralla, niin fonttitalon huomionarvoisempi merkitys on ollut sen jakamassa ja tuottamassa laajassa kokeellisten kirjaintyyppien valikoimassa. Erityisesti 1990-luvun alussa EMIGREN vaikutus kokeellisten kirjaintyyppien jakelijana oli suuri:

---

<sup>245</sup> VanderLans 2005, 25.

<sup>246</sup> Emigre aloitti verkkotoiminnan myymällä fontteja niin sanotussa "purkissa" (Bulletin Board System) vuonna 1994. VanderLans 2005, 10, 49.

<sup>247</sup> Emigre #11 1989, pääkirjoitus.

<sup>248</sup> Béjean 2009.

<sup>249</sup> Béjean 2009.

<sup>250</sup> Lehni 2010, 119. Erik Spiekermannin haastattelu.

*“By the early 1990s, Emigre had become a byword for experimental fonts, to the point that a 1993 issue of the influential music magazine Ray Gun proclaimed on the cover ‘No Emigre fonts’ as a signal from the leading art director David Carson that he was not dependent on the company's designs for creative expression.”<sup>251</sup>*

Nykyisin Emigre-fonttitalon tarjonnassa on 24 eri suunnittelijan fonteja<sup>252</sup>, joita se myy oman verkkokaupan (emigre.com) sekä isompien verkossa toimivien fonttikauppojen kuten fontshop.comin ja myfonts.comin kautta. Noin puolet Emigre-fonttitalon kirjainperheistä on Zuzana Lickon suunnittelemia.

### 3.2.1 Emigre-fontit ja subjektiivinen ilmaisu

*“The idea of seeking the new for the sake of being ‘different’ is nonsensical, resulting from the prevailing contemporary ‘markets and goods’ ideology. True innovation is one that is rightly able to link the adaptive history embodied in any artifact with the changes of production tools, whenever they occur.”*

– Sergio Polano, *Emigre* #26, 1993

*“There are of course, graphic designers like Massimo Vignelli, Milton Graser and Wolfgang Weingart, who consider six typefaces - or four, or is it two? -- more than enough anyway.” – Matthew Carter, *Emigre* #11, 1989<sup>253</sup>*

EMIGREN kirjaintyyppien myynti sai alkunsa Zuzana Lickon kirjaintyypeistä, jotka oli kehitetty Emigre-lehden tarpeisiin. Vuosien mittaan tarjonta kasvoi, ja 1997 Emigre-fonttitalon katalogissa oli noin 200 fonttia.<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Blackwell 1998, 144.

<sup>252</sup> Emigre Inc. –verkkosivut (29.7.2011)

<sup>253</sup> *Emigre* #11 1989, 22. Matthew Carterin haastattelu.

<sup>254</sup> Blackwell 1998, 144.

Kun EMIGRE aloitti toimintansa, Bitstreamia ja Adobea lukuun ottamatta kukaan ei tuottanut originaalifontteja Machintosh-tietokoneelle. Bitstream ja Adobe keskittyivät aluksi perinteisten kirjaintyyppien digitalisointiin, joten EMIGRE oli hetken aikaa ainoa yritys joka tuotti alkuperäisfontteja Machintoshille.<sup>255</sup>

Lickon omien fonttien lisäksi Emigren fonttikatalogista löytyy hajanainen joukko muiden tekijöiden kirjaintyyppejä, joita erityisesti 1990-luvulla näytti yhdistävän ainoastaan niiden vahva persoonallisuus.

Zuzana Licko selittää, että heidän fonttikataloginsa takana ei ole ennaltamäärättyä ideaa siitä, miltä kokonaisuuden tulisi näyttää.

*“Obviously, there are certain personal preferences at work, but they're difficult to pin down since they change. We have a fairly open mind when it comes to type, and we release typefaces accordingly.”<sup>256</sup>*

1990-luku oli emigrefonttien kulta-aikaa – esimerkiksi **Barry Deckin** suunnittelema TEMPLATE GOTHIC (1990) [KUVA 23] oli tuolloin erittäin suosittu. Lewis Blackwell kuvaa designjulkaisuiden hehkuttamasta vuosikymmenen kirjaintyyppistä muodostuneen jonkinlaisen ajankuvan.

*“Through stencil-like structures seemingly unlinked to written forms, it combined the vernacular (Laundromat signage) with a suggestion of new technology —”.<sup>257</sup>*

1990-luvun alussa emigrefonteista oli tullut eräänlainen synonyymi kokeellisille kirjaintyypeille,<sup>258</sup> ja osa suunnittelijoista, jotka olivat aluksi puolustaneet heidän työtään, alkoi arvostella sitä liian tunnistettavaksi.<sup>259</sup>

EMIGREN fonttikatalogin tarkastelu paljastaa, että valikoima on kokonaisuudessaan joukko ekspressiivisiä kirjaintyyppejä – perinteisiä neutraaleja tekstifontteja ei valikoimassa oikeastaan ole, vaan myös tekstikirjaintyypeistä löytyy selkeitä yksilöllisiä piirteitä.

---

<sup>255</sup> Béjean 2009.

<sup>256</sup> Béjean 2009.

<sup>257</sup> Blackwell 1998, 144.

<sup>258</sup> Blackwell 1998, 144.

<sup>259</sup> Zuzana Licko and Rudy VanderLans. Aiga.org -verkkosivut.

Emigre-lehden formaatin vaihtuessa vuonna 1995 pienempään kokoon, ja sen sisällön keskittyessä pidempiin teksteihin Zuzana Lickon kirjainsuunnittelussa tapahtui selkeä suunnanmuutos kohti perinteisempiä kirjaintyyppejä. Myös koko EMIGREN fonttitarjonta keskittyi entistä enemmän tekstifontteihin. [LIITE 2]

Nykyään juuri tekstifontit kuten Zuzana Lickon MRS EAVES [KUVA 24] ja **Xavier Duprén VISTA SANS** ovat EMIGREN suosituimpia fontteja.<sup>260</sup>

Kokonaisuudessaan EMIGREN fonttikatalogi kuvastaa kattavasti digitaalisen suunnittelun alkuvaiheen tyyllillisiä piirteitä matalaresoluutiofonteista hyvin persoonallisiin ja ekspressiivisiin kirjaintyyppeihin.

MoMA liittikin tammikuussa 2011 design ja arkkitehtuuri kokoelmaansa 23 digitaalista kirjaintyyppiä, joiden joukossa oli viisi fonttia Emigreltä: KEEDY SANS (1989, Mr. Keedy), MASON SERIF (1992, Jonathan Branbrook), TEMPLATE GOTHIC (1990, Barry Deck) OAKLAND (1985, Zuzana Licko) ja DEAD HISTORY (1990, P. Scott Makela).<sup>261</sup> [KUVAT 25, 26, 23, 27, 28]

Tarkastelen seuraavassa luvussa tarkemmin Zuzana Lickon kirjainsuunnittelun suhdetta typografian traditioon ja tekniikan kehitykseen.

---

<sup>260</sup> Emigre Top Ten Typefaces, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>261</sup> Antonelli 2011.

## 4 Zuzana Lickon kirjaintyytit

### 4.1 Karkea muotokieli ja teknologian rajoitukset

*“My aim is to explore two things. First of all, I like to experiment with what the computer can do with things that were not possible with other technologies. I like to design letter forms that work well with the computer, both for pragmatic reasons and stylistic reasons. My other aim when designing typefaces is to see how much the basic letter shapes can be changed and still be functional, —”.<sup>262</sup> – Zuzana Licko, 1986*

Vuonna 1984 julkaistu Macintosh-kotitietokone toimi katalyyttinä Zuzana Lickon kirjainsuunnittelijan uralle. Macintosh tarjosi valmiina vähäisen määrän kirjaintyyppejä, joita Licko kuitenkin piti huonolaatuisina ja vajavaisina typografiselta ekspressiivisyydeltään.<sup>263</sup> Zuzana Licko ryhtyikin itse suunnittelemaan kirjaimia tietokoneellaan Emigre-lehden tarpeisiin. Hänen ensimmäiset kirjaintyyppinsä saivat muotonsa tietokoneen mahdollisuuksista ja rajoitteista. Vuosien mittaan Lickon suunnittelu ja tietokoneiden ominaisuudet kasvoivat käsikädessä.

1980-luvun loppupuoliskolla suurin osa suunnittelijoista kieltäytyi vielä käyttämästä tietokonetta suunnittelussaan, mutta ne, jotka olivat tykättyneet uuteen Macintoshiin, vaihtoivat ahkerasti kokemuksiaan ja vierailivat toistensa studioissa. Zuzana Licko oli yhteydessä muihin Macintoshilla kirjainsuunnittelua tekeviin suunnittelijoihin, jotka myös vierailivat usein Emigre-lehden sivuilla, kuten Jonathan Barnbrook, Matthew Carter, John Downer, Jonathan Hoefler, Erik van Blokland ja Just van Rossum, sekä Jeffery Keedy.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Matrix II Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>263</sup> Newark 2002, 214.

<sup>264</sup> Béjean 2009.



Alkuaikoina Zuzana Lickon kirjaintyyppien karkeita muotoja ei tahdottu ottaa tosissaan, mutta vuosikymmenen uurastuksen jälkeen, hänen työnsä saatua näkyvyyttä ja tunnustusta, hänen oli jo vaikea estää niiden kopioimista.<sup>265</sup>

Lickon ensimmäiset kirjaintyyppit EMPEROR, OAKLAND, UNIVERSAL ja EMIGRÉ (1985) toivat kirjainsuunnitteluun teknologialähtöisen näkökulman. Kirjaimet oli suunniteltu tietokoneen näyttöä ja ensimmäisiä pistematriisitulostimia varten<sup>266</sup>, ja niiden muotokieli kumpusi olemassa olevasta tekniikasta. Vaikka kirjainten muoto pysyikin perinteisissä rajoissa, niin kirjainten yksinkertainen moduulinen rakenne oli jotain aikaisemmasta poikkeavaa, eikä pohjautunut historiallisiin tyyliin. Esimerkiksi samoihin aikoihin julkaistu **Charles Bigelowin** ja **Kris Holmesin** suunnittelema LUCIDA (1985), joka oli suunniteltu käytettäväksi matalaresoluutio lasertuloksessa,<sup>267</sup> oli tyyliltään huomattavasti perinteisempi.

Sinänsä Lickon kirjainsuunnittelun teknologialähtöisyys ei ollut uutta. Kohopainon aikana painoteknologian huomioon ottaminen suunnittelussa oli ennemminkin ollut itsestäänselvyys. Valoladonnan aikana oli kuitenkin omaksuttu *yksi koko sopii kaikille* -periaate, eli yhtä ja samaa kirjainpiirrosta käytettiin tuottamaan kaikki kirjainkoot<sup>268</sup>.

Varhainen digitaalinen tekniikka loi tekemiselle jälleen uudet lähtökohdat, ja siinä toteutettu teknologialle *luonteva* suunnittelu tuotti täysin uutta muotokieltä, kuten Lickon kirjaintyyppit osoittavat.

Zuzana Licko huomioi suunnittelussa aina teknologian rajoitukset ja hänen varhaisten fonttien voikin nähdä asettuvan samaan jatkumoon esimerkiksi **Gerard Ungerin** (s.1942) DEMOS- ja **Erik Spiekermannin** (s.1947) OFFICINA-kirjaintyyppien kanssa, joiden molempien suunnittelussa otettiin huomioon silloisen (tulostus) teknologian rajoitukset. DEMOS (1976), joka oli yksi ensimmäisistä digitaalisista fonteista, suunniteltiin kestäväksi varhaisen valoladontatekniikan aiheuttamat vääristymät kuten reunojen pyöristyminen.<sup>269</sup> Spiekermannin OFFICINA (1990) taas on suunniteltu toimistoviestinnän tarpeisiin niin, että se on helposti luettavissa myös

---

<sup>265</sup> Zuzana Licko and Rudy VanderLans. Aiga.org -verkkosivut.

<sup>266</sup> Consuegra 2004, XIII.

<sup>267</sup> Consuegra 2004, 85.

<sup>268</sup> Spiekermann & Ginger 1993, 111.

<sup>269</sup> de Jong, Purvis, Friedl 2005, 101.

faksien huonossa jäljessä. Zuzana Lickon matalaresoluutiofontit taas oli luotu tarkasteltaviksi 72 dpi tarkkuudella tietokoneen ruudulla ja pistematriisitulostuksissa.<sup>270</sup>

Lickon ensimmäiset kirjaintyypit havainnollistavat hyvin sen, miten bittikarttafontit (kuvat) rakentuvat yksittäisistä pikseleistä, jotka on järjestetty ruudukkoon. Käytössä oleva resoluutio vaikuttaa suoraan siihen, kuinka monta pikseliä yksittäisen kirjaimen (kuvan) rakentamiseen on käytössä, minkä takia jokainen kirjainkoko on suunniteltava erikseen, aivan kuten kohopainon aikana.

Zuzana Licko käytti tiettyjä suhdekaavoja kirjainkokojen luomiseksi varhaisissa matalaresoluutiofonteissaan. Esimerkiksi EMPEROR fontin kirjaimen leveys syntyi sen rungon yhdestä pikselistä ja poikkiviivojen kahdesta pikselistä. Tämä suhde ja siten kirjainten leveys pysyi samana kirjainkoon muutoksesta huolimatta.<sup>271</sup> [KUVA 29]

Tekniikka kehittyi nopeasti ja korkearesoluutiotulostus mahdollisti pehmeämpien kirjainmuotojen käyttämisen. Lickon ensimmäinen korkearesoluutiofontti MODULA (1985) hyödynsi geometrisia muotoja ja kaaria, jotka tietokone pystyi tuottamaan siististi. MODULASSA voikin nähdä selvästi muutokielen, joka on lähtenyt teknologian mahdollisuuksista.

MODULA käytti pohjanaan EMPEROR FIFTEEN -kirjaintyyppin mittasuhteita,<sup>272</sup> mikä tekee MODULASTA mielenkiintoisen tekniikan kehitystä heijastavan kirjaintyyppin. Sen rakenne oli syntynyt matalaresoluutiofontin pikseliruudukosta, mutta muuten muutokieli kuvasti jo tekniikan uutta aaltoa: bézier-käyrään perustuvaa muotoa ja fontin rakenteen määrittelyä. [KUVAT 30-31]

Myös seuraavana vuonna valmistuneen CITIZEN-kirjaintyyppin muoto oli saanut inspiraationsa tekniikan kehityksestä. Laserkirjoittimien myötä käyttöön tuli *siloiteltu tulostus (smooth printing)* -mahdollisuus, joka muutti bittikarttafonttien resoluution tulostustasoiseksi.<sup>273</sup> Tämä digitaalinen fonttien pehmennys toimi inspiraationa CITIZENIN muodoille, jotka syntyivät piirtämällä suurpiirteisesti *silotellun tulostuksen* ääriviivat suorilla viivoilla.<sup>274</sup> [KUVAT 32–33]

---

<sup>270</sup> Coarse Resolution Fonts, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>271</sup> Coarse Resolution Fonts, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>272</sup> Modula Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>273</sup> Citizen Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>274</sup> Citizen Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

TRIPLEX (1989), jota Zuzana Licko kuvasi sanoilla *“a friendly substitute for Helvetica”*, oli puolestaan suora johdannainen CITIZEN-kirjaintyyppin muodoista.<sup>275</sup> [KUVA 34] Licko loi näin varhaisten bittikarttafonttien muotojen pohjalta joukon uusia omaperäisiä kirjaintyyppejä.

Myös MATRIX-kirjaintyyppin (1986) rakenne pohjautui bittikarttafonttiin, mutta sen kulmikas antiikvamuoto oli seurausta varhaisten tietokoneiden rajoitteista. [KUVAT 35–36] Tietokoneiden ohjelmistopuoli oli kehittynyt vuonna 1985 julkaistun POSTSCRIPT-teknologian myötä ja mahdollisti periaatteessa kirjainten vapaan muotoilun. Huokeiden laitteistojen osalta kehitys laahasi kuitenkin ohjelmistokehityksen perässä, eikä esimerkiksi 512kt muistilla varustetussa tietokoneessa ollut kovalevyä.

*“Memory space, processing power, rasterizers and output devices were still lacking in sophistication — to address this issue, and in order to save as much memory space as possible, Matrix was based on a few simple ratios, and the points required to define the letter forms were limited to the essentials.”*<sup>276</sup>

Licko otti tekniset rajoitteet huomioon ja optimoi kirjaintyyppin muotoilua sen mukaan, minkä johdosta MATRIX vei suhteellisen vähän muistia ja tulostui nopeasti. Lisäksi kirjaintyyppi sopeutui hyvin typografiapuristien paheksumaan ajan trendiin venyttää kirjainten muotoa pysty- ja vaakasuunnassa.<sup>277</sup>

MATRIX-fontissa Licko testasi, kuinka pitkälle kirjainmuotoja voidaan muokata, niin että niiden toiminnallisuus säilyy. MATRIXIN kaksikerroksinen gemena<sup>278</sup> g oli muodoltaan erikoinen ja sai enenemissä määrin kritiikkiä itse kirjaintyyppin muuten kasvattaessa suosiotaan.<sup>279</sup> Vuonna 2005 *Typophile*-sivustolla<sup>280</sup> joukko suunnittelijoita

---

<sup>275</sup> Triplex Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>276</sup> Matrix II Type specimen booklet 2007, 5.

<sup>277</sup> Matrix II Type specimen booklet 2007, 6.

<sup>278</sup> gemena = pienaakkonen

<sup>279</sup> Matrix II Type specimen booklet 2007, 11.

<sup>280</sup> Typophile on vuodesta 2000 toiminut typografiaan erikoistunut sivusto, [www.typophile.com](http://www.typophile.com).

osallistui *Freestyle Remix Challenge* -tempaukseen, jossa suunniteltiin vaihtoehtoa MATRIX-kirjaintyyppin gemena g-kirjaimelle.<sup>281</sup>

Vuosien mittaan MATRIX-kirjainperhe on kasvanut ja kokenut muutoksia. Useiden leikkauksien lisäksi, se sai uusia ominaisuuksia vuonna 2002 OPENTYPE-formaatin myötä. Vuonna 2007 Licko työsti fontin lähes kokonaan uudelleen, jolloin se sai selkeyden vuoksi myös uuden nimen, MATRIX II. Samalla pienaakkos-g sai uuden yksikerroksisen vaihtoehdon.<sup>282</sup> [KUVA 37]

Zuzana Licko ammensi suunnitteluunsa inspiraatiota pitkään varhaisten bittikartta-fonttiensa rakenteesta sekä kehittyvän tietokonetekniikan mahdollisuuksista. LUNATIX (1988) vaikuttaa MODULA- ja CITIZEN-kirjaintyyppien jälkeläiseltä. Lickon ja VanderLansin yhdessä suunnittelema OBLONG (1988) taas on bittikarttaruudukosta muotonsa saanut matalaresoluutiomuotoja ihannoiva egyptienne-kirjaintyyppi. SENATOR (1988) fontin muoto rakentui MODULA-fontin kaltaisesta suoraan bittikarttafontin muotojen päälle käyttäen tietokoneen geometrisia muotoja.<sup>283</sup>

Lickon ja VanderLansin yhdessä suunnitteleman VARIEX-kirjaintyyppin (1988) geometriset muodot ovat selkeästi perua POSTSCRIPTin tuomista mahdollisuuksista, mutta aivan kuten MATRIX, sen muoto oli optimoitu suorituskyvyn tehostamiseksi. Kirjaimen runko koostui yhdestä viivanpiirrosta, joka vei vähemmän muistia. Muuttamalla viivan paksuutta saatiin luotua kevyempi ja paksumpi leikkaus.<sup>284</sup> [KUVA 20]

VARIEX-kirjaintyyppissä kulminoituvat Lickon alkuaikojen vahvat geometriset kokeilut, jotka olivat näkyneet jo MODULA- ja MATRIX-fonteissa. Ellen Lupton ja Abbot Miller ovat verranneet VARIEX-fontin järjestelmää ja geometrisyyttä **Herbert Bayerin** kuuluisaan UNIVERSAL-kirjaintyyppiin (1925).<sup>285</sup>

Myös Lickon ensimmäinen vanhoihin typografian tyyleihin perustuva fontti, TOTALY GOTHIC (1990), perustui bittikarttafontin muotoihin ja POSTSCRIPTin tuomiin

---

<sup>281</sup> Freestyle Remix Challenge, Typophile.com -verkkosivut.

<sup>282</sup> Matrix II Type specimen booklet 2007, 11.

<sup>283</sup> Variex Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>284</sup> VanderLans – Licko – Gray 1993, 52.

<sup>285</sup> Lupton – Miller 1996, 59–61.

mahdollisuuksiin. Kirjaintyyplistä muodostui uusi persoonallinen 1900-luvun tulkinta goottilaisesta kirjaintyylistä.<sup>286</sup> [KUVA 38]

Vaikka tekniikka itsessään mahdollisti vapaamman muotojen käytön, Licko ammensi kirjainsuunnitteluinspiraationsa matalaresoluutiofonteista. Matalaresoluutiosta tulikin Lickon ja Emigre-lehden tavaramerkki.

Yhdysvaltalainen toimittaja **Peter Bartl** totesi 1990-luvun alussa *pikselimäisestä rosoisuudesta* muodostuneen kansanomaisen symbolin *tietokoneajan* avantgarde-suunnittelijoille. Bartl näkee Zuzana Lickon tämän primitiivisen designtrendin tunnetuimpana kirjainsuunnittelijana Pohjois-Amerikassa ja toteaa että EMIGRE, April Greimanin ja Neville Brodyn tavoin kiisti valikoidusti laitteistonsa korkearesoluution luodessaan matalaresoluutiotyylä.<sup>287</sup>

Kokonaisuudessaan Lickon matalaresoluutiofontit sekä niihin perustuvat kirjaintyytit auttavat ymmärtämään sitä, mitä kirjaintyyppien digitalisoitumisessa on kysymys. Tai kuten suunnittelija Jeffery Keedy on todennut, niin matalaresoluutio auttaa ymmärtämään, että kirjoitus ja piirustus, kuva ja teksti ovat muuntumassa samaksi mediaksi ja tulevat saman median kautta.<sup>288</sup>

EMIGRE tiedosti jo varhain (1986) matalaresoluutiofonttien merkityksen ja tarpeen myös tulevaisuudessa, vaikka yleinen kehitys viekin kohti nopeampaa suoritussykyä ja korkeampaa resoluutiota.<sup>289</sup> Tämän asian todentuminen on näkynyt myöhemmin muun muassa matkapuhelimissa ja muissa pieniruutuisissa elektronisissa laitteissa, jotka on aina halvempi ja tehokkaampi tuottaa matalaresoluutiokomponenteilla.

Licko näki matalaresoluutiossa monenlaista käyttämätöntä potentiaalia ja tutkikin sen mahdollisuuksia laajasti sekä teknisellä että visuaalisella tasolla. Typografi Mathew Carter on todennut, että Lickon omaperäisten kirjaintyyppien taustalla on erityisesti hänen tarkka typografian tutkimuksensa ja näkemys siitä, että luettavuus ei ole kirjainten luontainen ominaisuus vaan jotain, joka saavutetaan käytön kautta.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> Totally Gothic & Totally Glyphic Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

<sup>287</sup> Bartl 1993, 33.

<sup>288</sup> Emigre #11 1989, 5–6. Jeffery Keedyn haastattelu.

<sup>289</sup> VanderLans 2009, 39. (Alkuperäinen teksti: Digital Fonts Type Catalog, 1986)

<sup>290</sup> Zuzana Licko and Rudy VanderLans. Aiga.org -verkkosivut.

Ennen kaikkea juuri Lickon suunnittelun pohjana oleva typografian systemaattinen tarkastelu liittää hänet mielestäni osaksi typografian historiaa. Hänen suunnittelussaan ja ajattelussaan on paljon yhtymäkohtia 1900-luvun alun avantgardistien typografiaan ja ajatuksiin.

Tarkastelen seuraavassa luvussa tarkemmin Lickon suhdetta typografian traditioon.

## 4.2 Suhde typografian traditioon

*“Typografisen muodon pitää nousta tekstin teemasta.”<sup>291</sup>*

— Jan Tschichold, 1928

*“Kaiken nykyisin tuotetun materiaalin pitäisi olla leimallista tälle ajalle, eikä sen pitäisi matkia vanhaa.”<sup>292</sup> — Jan Tschichold, 1928*

Tiettyssämäärin Zuzana Licko pääsi vapaasti kokeilemaan digitaalisen typografian rajoja, jotka olivat vielä ilman vakiintuneita käytänteitä ja esteettisiä normeja. Hänelle tietokone oli ennen kaikkea työväline, eikä siihen liittynyt tiettyjä esteettisiä ennakkoodotuksia. Sittenmin hänen ja muiden digitaalisen suunnittelun pioneerien pikselimäiset muodot kuitenkin vakiintuivat kuvastamaan ajan avantgardea suunnittelua<sup>293</sup>.

Licko on todennut, että teknologia oli kotitietokoneiden alkuaikoina hyvin primitiivistä, joten siihen oli helppo tarttua.<sup>294</sup> Hän ei lähtenyt kopioimaan vanhaa, vaan Lickon varhaisen kirjainsuunnittelun muotokieli nousi tietotekniikan mahdollisuuksista (ja rajoitteista) hiukan samaan tapaan, kuin 1900-luvun alun avantgardistien typografiset kokeilut.<sup>295</sup>

Myös Zuzana Lickon typografisen ajattelun perusta vaikuttaa olevan samoissa perusarvoissa, typografian tarkassa tutkimisessa, kuin 1900-luvun alun suunnittelijoilla.

---

<sup>291</sup> Tschichold 2001 (1928), 48.

<sup>292</sup> Tschichold 2001 (1928), 47.

<sup>293</sup> Bartl 1993, 33.

<sup>294</sup> Newark 2002, 214.

<sup>295</sup> Lupton – Miller 1996, 59.

Licko ymmärsi eri välineiden tuomat rajoitukset ja kirjaintyyppien muodon ja koon tuomat suunnittelukriteerit. Hänen lähtöajatuksensa olivat usein samankaltaisia kuin modernismin suunnittelijoilla, mutta johtopäätökset ja lopputulos olivat ajalle ominaisia, ja siten hyvin erilaisia.

Ellen Lupton ja Abbott Miller ovat nähneet Suzana Lickon yhtenä uusmodernin typografian pioneereista, mutta myöhemmin myös jälkistrukturalismin edustajana. Lickon kirjaintyyppi EMPEROR (1985) [KUVA 1] hakee Luptonin ja Millerin mukaan karkean resoluution rajoja ja vieraannuttaa siten katsojan lukemisen kokemuksesta aivan kuten 1900-luvun avantgardet kirjaintyyppit. NARLY-kirjaintyyppissä (1993) [KUVA 39] on sitä vastoin jonkinlainen yhdistelmä teknologiaa ja orgaanisuutta, jonka Lupton ja Miller luokittelevat jälkistrukturalistiseksi muodoksi, joka on korvannut strukturalismin puhtaan mekaanisen muotokielen.<sup>296</sup>

Zuzana Lickon suunnittelun pohjautuminen tarkkaan typografian tarkasteluun asettaa hänet mielestäni typografian historiassa funktionaalisen suunnittelun jatkumoon. Vaikka hänen uusimmissa fonteissaan onkin uusintoja vanhoista historiallisista kirjaintyypeistä, niin Lickon suunnittelun pohjana on aina myös teknisesti toimiva kokonaisuus.

Modernin funktionaalisen typografian isänä voidaan pitää futurismin perustaja Filippo Marinettia.<sup>297</sup> Futurismi ja sen jälkeen dadaismi, de Stijl, konstruktivismi ja Bauhaus eivät pelänneet yhdistää itseilmaisua ja funktionaalisuutta. Voidaankin nähdä, että koko graafisen suunnittelun ala syntyi modernismin suuntausten perintönä. Typografian osalta tärkeää oli futuristien havainto, että tekstiä voidaan sekä lukea että katsoa, eli typografia itsessään voi pitää sisällään merkityksen.<sup>298</sup>

Zuzana Lickon (ja EMIGREN) ajatukset heijastavat tätä samaa ajatusmaailmaa, ja mielestäni hänen kirjainsuunnittelunsa jatkaa modernistien funktionaalisuudensuuntaa, jossa typografialla voi olla muukin rooli kuin vain tulla luetuksi.

Uskon että Zuzana Licko ja modernistit jakoivat useita samoja ajatuksia, jotka toimivat suunnittelun lähtökohtana. Licko esimerkiksi varmasti allekirjoittaisi tämän luvun alussa siteeratut Jan Tschicholdin ajatukset, siitä että typografisen muotokielen

---

<sup>296</sup> Lupton – Miller 1996, 59–61.

<sup>297</sup> Tschichold 2001 (1928), 22.

<sup>298</sup> McCoy 1990, 4.

tulee nousta tekstistä, eikä nykyisin tuotetun materiaalin tule kopioida vanhaa, vaan olla ajalle ominaista. Tschicholdin ajatus muodon ja funktion liitosta näyttää olevan myös samankaltainen Lickon funktionaalisen suunnittelun perusajatuksen kanssa.

*Sekä luonto että teknologia opettavat meille, ettei muoto ole riippumaton vaan kasvaa funktiosta, tarkoituksesta, materiaaleista (joko orgaanisista tai teknisistä) ja niiden käyttötavoista.<sup>299</sup>*

Samoin **Sibyl Moholy-Nagyn** ajatuksen Bauhausista voisi hyvin siirtää koskettamaan Zuzana Lickoa ja EMIGRETÄ:

*One of the most significant reasons for the success of the Bauhaus was its artist's abilities to make creative use of the inventions of the time.<sup>300</sup>*

Toisaalta Lickon suunnittelu ei pohjautunut samanlaisiin tiukkoihin sääntöihin kuten esimerkiksi konstruktivistien tai Bauhausin käytännöllinen typografia, vaikka hänen suunnittelunsa olikin rationaalista ja jakoi samoja peruspiirteitä ruudukon ja moduulien käytöstä heidän kanssaan.

*Perhaps the rationale behind [these] accepted digital applications may guide us towards a more comprehensive use of computer's grid and modulation as an aesthetic force.<sup>301</sup>*

Lickon suunnittelun vapaus yhdistyy ennemminkin historialliseen avantgardeen. EMIGRE ei työskennellyt asiakkaille, vaan kaikki syntyi heistä itsestään, mikä vaikutti varmasti myös Lickon persoonalliseen suunnitteluun.<sup>302</sup>

Licko ja EMIGRE jatkoivat 1900-luvun avantgardistien viitoittamalla tiellä ja heihin voisikin helposti yhdistää dadan ydinidean:

*“...to the degree aesthetics categories could be proven false, social barriers could be revealed as constructed illusions, and the world could be changed.”<sup>303</sup>*

---

<sup>299</sup> Tschichold 2001 (1928), 33.

<sup>300</sup> Byrne & Witte 2001 (1990), 245.

<sup>301</sup> VanderLans – Licko – Gray 1993, 36.

<sup>302</sup> Dover 2010.

<sup>303</sup> Marcus 1989, 188.



Lickon (ja Emigre-lehden) typografia muutti asenteita ekspressiivisen typografian ja luettavuuden saralla.

Teknologian kehittyminen ja Emigre-lehden suuntautuminen yhä enemmän teorian julkaisemiseen, ja siten pidempiin teksteihin, toimivat alkukipinä Zuzana Lickon suunnittelun uudelle suunnalle kohti vanhojen kirjaintyyppiklassikoiden uusintojen suunnittelua.<sup>304</sup>

Kehittynyt digitaalinen teknologia ei enää rajoittanut kirjainmuotoja, ja Emigre-lehden keskittyessä yhä enemmän graafisen suunnittelun ja typografian kriittisiin teorioihin, pitkiin teksteihin sopivien kirjaintyyppien suunnittelu oli tullut ajankoh- taiseksi 1990-luvun puolivälissä. Licko suunnitteli kirjainperheet, joiden muotokielen hän lainasi vanhoista kirjoissa käytetyistä kirjasintyypeistä, jotka olivat osoittaneet luettavuutensa satojen vuosien ajan. Yksi tällainen kirjainperhe on MRS. EAVES<sup>305</sup> [KUVA 24] vuodelta 1996, joka on uudelleentulkinta BASKERVILLE-kirjaintyyppistä. Toinen on FILOSOFIA (1996) [KUVA 40], Lickon tribuutti BODONILLE, yhdelle käytetyimmistä kirjaintyypeistä.<sup>306</sup>

Zuzana Licko kuvaa FILOSOFIA-fonttia seuraavasti:

*Filosofia is my interpretation of a Bodoni. It shows my personal preference for a geometric Bodoni, while still incorporating such features as the slightly bulging round serif endings that often appeared in printed samples of Bodoni's work and reflect Bodoni's origins in letterpress technology.*<sup>307</sup>

FILOSOFIA-fontissa Licko otti jälleen huomioon kirjaintyyppin toimivuuden eri koossa, ominaisuuden joka oli jäänyt unholaan BODONIN valoladontaversioissa. Licko tiedosti Giambattista Bodonin tavoin, että BODONI-kirjaintyyppin vahvat kontrastit vaativat pienissä kirjainkoissa muutoksia myös kirjaimen mittasuhteisiin.<sup>308</sup>

---

<sup>304</sup> Rubinstein 2002.

<sup>305</sup> Kirjaintyyppi on nimetty John Baskervillen vaimon mukaan, joka saattoi loppuun monilta osin miehensä työt tämän kuoleman jälkeen. Newark 2002, 214.

<sup>306</sup> Newark 2002, 214.

<sup>307</sup> de Jong – Purvis – Friedl 2005, 14.

<sup>308</sup> Filosofia Design Information, Emigre Inc. -verkkosivut.

Tämä kokonaisvaltainen lähestyminen näkyy myös Lickon ensimmäisessä kirjainsuunnittelun traditioon perustuvassa fontissa MRS. EAVES, jonka suunnittelun lähtökohtana toimi alkuperäisellä BASKERVILLE-kirjaintyyppillä painettu teksti, eivätkä painossa käytetyt lyijykirjaisimet kuten yleensä oli tapana.<sup>309</sup>

Lickon MRS. EAVES on nykyaikainen, vapaampi versio BASKERVILLE-kirjaintyyppistä, ja siitä on tullut Emigre-fonttitalon suosituin kirjaintyyppi<sup>310</sup>, joka löytyy yhä Myfonts.com -sivuston kuukauden 50 myydyimmän fontin listalta.<sup>311</sup>

MRS. EAVES ja FILOSOFIA fonttien jälkeen Zuzana Licko on jatkanut suunnittelussaan typografian traditiota mukailevilla kirjaintyypeillä suunnitellen muun muassa *Sans Serif* kirjaintyyppejä.

Lisäksi Licko on ollut kiinnostunut typografiasta kuvituksena ja häneltä on ilmestynyt aikaisemmin mainitun HYPNOPAEDIAN (1997) lisäksi kaksi muuta kuviofonttia: WHIRLIGIG (1995), jonka kuvitukset koostuvat pienistä toistuvista geometrisistä ja orgaanisista elementeistä, sekä PUZZLER (2005), joka on abstrakteja kuviopintoja sisältävä fontti.

EMIGRE ja Zuzana Lickon suunnittelu ovat mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka tietokone on vaikuttanut typografisen suunnittelun tuotannolliseen ja esteettiseen kehittymiseen. Digitaalisen suunnittelun myötä syntyi uusia tapoja lähestyä ja ajatella kirjainmuotoilua ja siten myös uudenlaisia kirjaintyyppejä.

Digitaalinen suunnittelu ja sen mukana tuomat typografiset kokeilut mursivat tiettyjä peruskäsityksiä, aivan kuten avantgardistiset kokeilut olivat järkyttäneet maalaustaiteen rakennneosia, joita oltiin taipuvaisia pitämään *elementaarisina* tai *alkuperäisinä*.

Voidaankin nähdä, että futuristeilta lähtenyt ajatus siitä että typografia voi olla itsenäistä merkitystä kantava ekspressiivinen ilmaisu, sai yleisen hyväksynnän digitaalisen suunnittelun mahdollistettua uudenlaiset kokeilut. Lisäksi luettavuus ymmärretään nykyään kirjainmuodoista riippumattomaksi määreeksi. Kaiken tämän taustalla on kirjaimen käsitteen kokonaisvaltainen muutos.

Mielestäni Zuzana Lickon suunnittelu on toiminut yhtenä sillanrakentajana tässä kirjainsuunnittelun suunnan muutoksessa ja edellämainittujen typografian perus-

---

<sup>309</sup> Mrs. Eaves Type specimen booklet 2009, 3.

<sup>310</sup> Mrs. Eaves Type specimen booklet 2009, 3–4.

<sup>311</sup> Best Sellers, MyFonts.com -verkkosivut.

käsitysten uudelleen muotoilussa. Hänen panoksensa on siis ollut sekä esteettinen että typografian teoriaan vaikuttava.

## 5 Johtopäätökset

Olen tarkastellut tässä tutkielmassa typografian muutosta digitaalisen suunnittelun murroksessa. Kotitietokoneet, jotka mahdollistivat tietokonepohjaisen suunnittelun, ilmestyivät 1980-luvun puolessa välissä. Samoihin aikoihin oli meneillään ideologinen murros, joka kyseenalaisti vallitsevia arvoja. Uudet tekniset välineet ja vanhojen modernististen normien rikkoutuminen synnyttivät kirjon uusia typografisia muotoja.

EMIGRE, Rudy VanderLansin luotsaama lehti ja Zuzana Lickon johdolla toimiva fonttitalo, toimi pioneerinä digitaalisen suunnittelun saralla.

Tavoitteenani on ollut tarkastella, kuinka Emigre ilmentää typografian alalla digitaalisen suunnittelun myötä tapahtunutta muutosta, sekä miten tekniikan kehitys heijastuu Zuzana Lickon kirjainsuunnittelussa.

Olen luvussa kaksi taustoittanut 1980- ja 1990-lukujen tilannetta sekä ideologian että teknisen kehityksen näkökulmasta. Muutos vallitsevia suunnittelun normeja vastaan oli lähtenyt liikkeelle jo aikaisemmin, mutta konkretisoitui täyteen mittaansa teknologian kehityksen myötä.

Mielestäni digitaalinen suunnittelu ja jakelu eivät itsessään käynnistäneet muutosta typografian kentällä, mutta antoivat sille aivan uuden ulottuvuuden ja tahdin. Tyyllillistä kehitystä tarkastellaan usein ideologisten muutosten kautta ja unohdetaan teknisten välineiden merkitys muutoksen mahdollistajana. Olenkin tässä tutkielmassa halunnut korostaa teknistä välinettä visuaalisen ilmaisen muutoksessa ja luovassa suunnittelussa.

Luvun kaksi yhteenvedossa esitin neljä mielestäni tärkeää muutosta, jotka tapahtuivat typografian alalla digitaalisen suunnittelun myötä:

- 1) **Kirjainsuunnittelijoiden uusi sukupolvi**, joka syntyi typografian tradition ulkopuolelta ja ylitti niin sanotun hyvän typografian rajat. Tietokoneiden avulla kuka tahansa pystyi suunnittelemaan kirjaintyyppejä ilman typografian perinteiden tai monimutkaisten prosessien hallintaa.

- 2) **Subjekttiivinen muutokieli**, joka kapinoi vallitsevaa ajattelua vastaan ja sai osittain inspiraationsa välineestä. Tietokoneiden avulla suunnittelu oli nopeampaa ja yksilöllinen suunnittelu käyttötarpeen ja sisällön mukaan helpottui. Teknologia poisti myös monia muodollisia rajoitteita.

3) **Suunnittelutyön muutos** – Uusi teknologia demokratisoi suunnittelu- ja tuotantoprosessit. Useat graafisen alan työtehtävät yhdistyivät luoden suunnittelijoille vapauden (ja vastuun) luoda kaiken alusta loppuun valmiiseen painotuotteeseen asti. *tee-se-itse* -kulttuurin (DIY) vahvistui. Samalla suunnittelutyö muuttui myös ideologisella tasolla.

4) **Digitaalinen jakelu**, joka mahdollisti pienempien yksityisten toimijoiden olemassaolon, sekä vauhditti tyyyllistä kehitystä.

Luvuissa kolme ja neljä olen tuonut esille Emigren aseman suhteessa edellä mainittuihin muutoksiin.

Kotitietokoneiden myötä kirjainsuunnittelu avautui laajemmalla joukolle, käytännössä kenelle tahansa, jolla oli käytössään tietokone. Samalla syntyi perinteisen **typografian tradition ulkopuolinen uusi kirjainsuunnittelijoiden sukupolvi**. Zuzana Licko edusti ensimmäistä suunnittelijoiden sukupolvea, joka näki tietokoneen potentiaalin suunnittelun saralla. Lickon suunnittelu ei ollut riippuvainen vanhojen teknologioiden tai kalligrafian muotokielestä, vaan hänen kirjainmuotonsa nousivat tietokoneen pikseliruudukosta. Lickon bittikarttafontit toimivatkin eräänlaisena sillanrakentajana analogisesta digitaaliseen siirryttäessä.

Yhteiskunnan nopeasti muuttuvat puitteet loivat myös typografian käytölle uusia muotoja ja mahdollisuuksia. EMIGRE edusti suunnittelijasukupolvea, jolle suunnittelun ajattomuus ei enää ollut vallitseva normi. Tietokoneiden avulla suunnittelua oli mahdollista tehdä entistä helpommin ja nopeammin käyttötarpeen ja sisällön mukaan. Suunnittelu sai siis olla tarvittaessa subjektiivista, tiettyyn aikaan sidonnaista ja siten kenties nopeammin *vanhenevaa*.

**Subjektiviinen muotokieli**, jota myös EMIGRE edusti ekspressiivisyydellään, kapinoi vallitsevaa *sveitsiläisen tyylin* ajatonta ja siten usein kliinistä suunnittelua vastaan. 1990-luvulla Emigrestä oli tullut synonyymi ekspressiivisille fonteille.

Nopeasti muuttuvalle muotoilulle oli oma paikkansa ja *hyvän* muotoilun määrittely oli yhä enemmän kiinni kontekstista. Esimerkiksi MTV-kanavan tekstit eivät kaipaakaan samanlaista ajattomuutta kirjaimiltaan kuin painetun romaanin tekstityyppi.

Subjekttiivinen muotokieli liittyi tiiviisti myös typografian käsitteen muutokseen, sekä typografian tehtävään ja luettavuuskysymykseen, johon EMIGRE otti vahvasti

kantaa. Zuzana Lickon ajatus, “*You read best what you read most*”, on nykyään yleisesti tunnustettu.

Ekspressiivisen typografiansa lisäksi EMIGRE edustaa tee-se-itse -kulttuuria parhaimmillaan. Tietokoneiden myötä typografian ja graafisen suunnittelun alalla tapahtui **laajamittainen muutos suunnittelutyössä** kun useat tehtävänkuvat nivoutuivat yhteen. Lopultakin suunnittelijoilla oli vapaus (ja vastuu) luoda kaikki alusta alkaen aina valmiiseen painotuotteeseen asti.

Rudy VanderLans toimi Emigre-lehden julkaisijana, päätoimittajana, suunnittelijana, reportterina sekä markkinointipäällikkönä. Jo pelkästään suunnittelijan roolissa hänen vastuualueensa kasvoi aikaisempaa suunnittelijasukupolvea laajemmaksi kun tietokoneet mahdollistivat aikaisemmin erillisten ja työläiden työvaiheiden tekemisen yhden välineen ja henkilön toimesta. Samoin Zuzana Licko kykeni Machintoshinsa avulla tuottamaan kokonaisia kirjainperheitä, mikä aikaisemmin olisi vaatinut monimutkaisia prosesseja ja käsityötaitoja.

Digitaalisen suunnittelun lisäksi EMIGRE oli pioneeri digitaalisen jakelun saralla ollen tiettävästi ensimmäinen fonttitalo, joka myi fontteja verkossa. **Digitaalinen jakelu** on mahdollistanut pienten toimijoiden olemassa olon typografian alalla, minkä lisäksi sillä on ollut mielestäni merkittävä rooli tyylillisessä muutoksessa: vaikutteet leviävät verkon avulla entistä nopeammin ja sykli alakulttuurista jokapäiväiseen voi olla hyvinkin lyhyt. Tällä hetkellä avantgarde fontti löytää itsensä pian televisiosta, aikakauslehdestä tai vaikkapa metromainoksesta.

EMIGRE kuvastaa hyvin niitä mahdollisuuksia, joita uudet tuotantovälineet ja digitaalinen suunnittelu toivat mukanaan typografian alalle. Kenellä tahansa oli mahdollisuus suunnitella, julkaista ja jakaa tuotoksiaan. Tämä suuntaus on luonnollisesti voimistunut tekniikan kehittyessä. Sama muutos on näkynyt myös muilla luovilla aloilla, kuten elokuva- ja musiikkiteollisuudessa, jotka ovat aikaisemmin vaatineet kalliita investointeja tai laaja erityisosaamista.

Seuraava suuri askel tässä jatkumossa näyttäisi olevan 3D-tulostus, joka mullistanee fyysisten esineiden tuotannon ja mahdollistaa yksilöllisten tuotteiden valmistamisen, antaen teollisille muotoilijoille samankaltaisen vapauden kuin mitä tietokoneet ja digitaalinen tulostus toivat graafisille suunnittelijoille.

Olen luonut tutkimuksessani laajan kuvan digitaalisen suunnittelun tuomasta muutoksesta typografian alalla ja syventänyt kokonaisuutta konkreettisilla esimerkeillä EMIGREN vaiheista.

Näkökulmani tarkastella typografian muutosta teknologian kehityksen näkökulmasta ei ole kovin yleinen. Myös tekniikan ja luovan suunnittelun välisen suhteen tarkastelu on vähän tutkittu aihe visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä. Osa tutkijoista ja suunnittelijoista, kuten Phil Baines, ei usko teknologian vaikuttaneen typografian uusiin muotoihin, vaan näkee asenteellisen muutoksen syynä suureen joukkoon uusia kirjainmuotoja.

Mielestäni tekstissä nostamani esimerkit ja Zuzana Lickon tuotanto todistavat, että teknologian osuus uusien kirjainmuotojen mahdollistajana, sekä myös niiden synnyttäjänä, 1980- ja 1990-luvulla on ollut merkittävä, vaikka teknologia ei itsessään olekaan ollut suurempaa muutosta alulle paneva voima. Näen että ilmapiirin muutos sekä teknologian kehitys yhdessä loivat 1990-luvun ekspressiivisen typografian siinä laajuudessa ja muodossa kuin se on esiintynyt.

Uskon että tutkimukseni voi auttaa typografian ja graafisen suunnittelun opiskelijoita, sekä visuaalisen kulttuurin tutkijoita hahmottamaan paremmin sitä muutosta, mikä typografian kentällä on tapahtunut digitaalisen suunnittelun myötä, ja siten ymmärtämään typografian kasvavaa merkitystä visuaalisen kulttuurin ja kommunikaation alueilla.

Lisäksi tekstini auttaa hahmottamaan miten digitaalinen suunnittelu ja sen tuoma muutos ovat näkyneet EMIGREN toiminnassa, ja mikä on ollut teknologian merkitys Zuzana Lickon suunnittelussa.

Taidehistorian piirissä typografia on vähän tarkasteltu aihe, mistä johtuen olen antanut taustojen ja aiheen esittelyyn tekstissäni kenties normaalia enemmän tilaa. Tutkielmani aihe osoittautui toisinaan haasteelliseksi jo pelkästään kontekstin hahmottamisen osalta. Myös lähdemateriaalin, Emigre-lehden, saatavuus tuotti pieniä ongelmia, sillä lehden varhaisia numeroita ei ole yleisesti saatavilla Suomessa.

Jälkeenpäin ajatellen työni rajaus olisi voinut olla tiiviimpi, ja keskittyminen ainoastaan Zuzana Lickon typografian tarkasteluun olisi mahdollistanut syvemmän pohdinnan teknologian vaikutuksesta hänen suunnitteluunsa. Lickon typografian tiivis

sidos Emigre-lehteen tuntui kuitenkin kirjoitustyötä aloittaessani liian vahvalta, mistä johtuen hänen suunnittelunsa tarkastelu ilman kattavaa kontekstin käsittelyä olisi tuntunut irralliselta.

Lyhyesti käsittelemäni näkökulma teknologian vaikutuksesta luovan työn lopputulokseen on mielestäni mielenkiintoinen ja kaipaisi lähempää tarkastelua erityisesti digitaalisen suunnittelun näkökulmasta.

Kysymys liittyy oikeastaan laajemmin luovan työn prosessien purkamiseen, jossa ylitetään tietynlainen neromyytti asetelma ja pyritään tiedostamaan luovaan työhön vaikuttavia tekijöitä. Näitä ajatuksia on Suomessa tiettävästi kehittänyt ainakin professori Mauri Ylä-Kotola.

Digitaalinen suunnittelu on muuttanut täysin sen miten typografiaa tuotetaan ja käytetään. Samalla itse käsite *typografia* on muuttunut ja saanut uusia ulottuvuuksia. Taideteoreetikko Thierry de Duvea mukaillen<sup>312</sup> voidaankin sanoa, että typografian esteettinen kysymys ei enää ole millaista on kaunis typografia, vaan mitä on typografia?

---

<sup>312</sup> Lyotard 1986 (1982), 149.



# Lähteet ja kirjallisuus

## Tutkimuslähteet

*Emigre*, 1984–1994, No 1–32; Emigre Inc.

## Suullista tietoa antaneet

Hinkka, Jorma, Graafinen suunnittelija, Helsinki, kevät 2008.

## Tutkimuskirjallisuus

A Graphic History of Emigre Magazine 1984–2005, *IDEA magazine* 314, 2006.1, 5–132.

**ARNDT, OLAF** 1999. Chalk and Computers – Principles of Order in Dynamic Image-making. *Bauhaus*. Ed. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend. Cologne: Könemann, 592–599.

**BARTHES, ROLAND** 1994. *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus.

**BARTL, PETER** 1993. Some Thoughts on the "Vernacular" Illustrations. *Design Issues*, Vol. 9, No. 2. (Autumn, 1993), 32–33.

**BÉJEAN, PASCAL** 2009. Interview with Zuzana Licko. Interview conducted between 2007–2009. *Étapes* No. 172 (2009). <<http://emigre.com/Licko6.php>> (15.8.2011).

**BERRY, COLIN** 2009. I Made This Just for You: A Brief History of Design, 1999–2009. *Print*, Oct2009, Vol. 63 Issue 5, 32–41.

**BEZEMER, JEFF – KRESS, GUNTHER** 2009. Visualizing English: a social semiotic history of a school subject. *Visual Communication* 2009:8, 247–262. London: SAGE Publications. <<http://vcj.sagepub.com/content/8/3/247>> (15.8.2011).

- BAINES, PHIL – HASLAM, ANDREW** 2002. *Type & Typography*. London: Laurence King Publishing.
- BLACKWELL, LEWIS** 1998. *20th century type: remix*. London: Laurence King Publishing
- BLACKWELL, LEWIS – CARSON, DAVID** 2000. *The End of Print: The Grafik Design of David Carson*. London: Laurence King Publishing
- VAN BLOKLAND, ERIK & VAN ROSSUM, JUST** 1991. Is best really better? *Emigre*, No 18. Emigre Inc.
- BROOS, KEES** 2001 (1982). From De Stijl to a New Typography. *Texts on Type: Critical Writings on Type*. Ed. Steven Heller and Philip B. Meggs. New York: Allworth Press. 100–107.
- BRUSILA, RIITTA** (toim.) 2002. *Typografia: Kieltä vai visuaalisutta*. Helsinki: WSOY
- BYRNE, CHUCK – WITTE, MARTHA** 2001 (1990). A Brave New World: Understanding Deconstruction. *Graphic Design History*. Ed. Steven Heller and Georgette Ballance. New York: Allworth Press. 244–251.
- CARTER, ROB** 1989. *American Typography Today*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- CONSUEGRA, DAVID** 2004. *American Type Design & Designers*. Allworth Press: New York.
- CRAMSIE, PATRICK** 2010. *The Story of Graphic Design – From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*. London: The British Library.
- CROWLEY, DAVID** 2003. *Magazine Covers*. London: Octopus Publishing Group.
- DERRIDA, JACQUES** 1978. *Writing and Difference*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DERRIDA, JACQUES** 1976. *Of Grammatology*. London: The Johns Hopkins Press.
- DIEMAND-YAUMAN, CONNOR – OPPENHEIMER, DANIEL M. – VAUGHAN, ERIKKA B.** 2010. Fortune favors the bold (and the italics): Effects of disfluency on educational outcomes. *Cognition* (2010), <doi:10.1016/j.cognition.2010.09.012>.
- DOHMANN, ANTJE** 2010. Kult: 25 Jahre Emigre. *Page magazine (Germany)* 1/2010. <<http://www.gingkopress.com/12-int/rudy-vanderlans-1.html>> (16.8.2011)

- DOOLEY, MICHEAL** 1998. Critical Conditions: Zuzana Licko, Rudy VanderLans, and the Emigre Spirit. *Graphic Design USA* 18, 1998. <<http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=3&id=8>> (8.1.2008)
- DOOLEY, MICHAEL** 2001 (1992). Kicking up a Little Dust. *Graphic Design History*. Ed. Steven Heller and Georgette Ballance. New York: Allworth Press. 64–73.
- DOVER, CAITLIN** 2010. Zuzana Licko & Rudy VanderLans. *Print magazine*, June 2010. Vol. 64 Issue 3. <<http://emigre.com/Licko5.php>> (15.8.2011)
- FRIEDL, FRIEDRICH** 2005. From Rudolf Koch via David Carson into the New Millenium: Typography in the 20th Century. *Creative Type: A Sourcebook of Classic And Contemporary Letterforms*. de Jong, Cees W. – Purvis, Alston W. – Friedl, Friedrich 2005. London: Thames & Hudson.
- GERE, CHARLIE** 2006. *Digitaalinen kulttuuri*. Turku: Faro-kustannus Oy
- HARPER, LAUREL** 1999. *Radical Graphics/Graphic Radicals*. Chronicle Books.
- HAUTAMÄKI, IRMELI** 2003. *Avantgarden alkuperä*. Helsinki: Gaudeamus.
- HELFAND, JESSICA** 2001 (1995). Electronic Typography. *Texts on Type: Critical Writings on Type*. Ed. Steven Heller and Philip B. Meggs. New York: Allworth Press. 235–238.
- HELLER, STEVEN** 1993. Cult of the Ugly. *Eye* No. 9, Vol. 3, 1993, p.52 <<http://eyemagazine.com/feature.php?id=40&fid=351>> (6.3.2008)
- HELLER, STEVEN – MEGGS, PHILIP B.** (Ed.) 2001. *Texts on Type – Critical Writings on Typography*. New York: Allworth Press.
- HELLER, STEVEN** 2003. *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. London: Phaidon P Limited.
- HOLLIS, RICHARD** 2001. *Graphic Design – a Concise History*. London: Thames & Hudson.
- HOLT, STEVEN** 2001 (1991). Dan Friedman: The Design World's Favorite Enigma. *Graphic Design History*. Ed. Steven Heller and Georgette Ballance. New York: Allworth Press. 198–205.

- ITKONEN, MARKUS** 2004. *Typografian käsikirja*. Helsinki: RPS-Yhtiöt.
- ITKONEN, MARKUS** 2002. "Vanhaa" ja "uutta" typografiaa. Brusila, Riitta (toim.) 2002. *Typografia: Kieltä vai visuaalisutta*. Helsinki: WSOY. 97–115.
- JACOBS, KARRIE** 2001 (1988). An Existential Guide to Type. *Texts on Type: Critical Writings on Type*. Ed. Steven Heller and Philip B. Meggs. New York: Allworth Press.
- DE JONG, CEES W. – PURVIS, ALSTON W. – FRIEDL, FRIEDRICH** 2005. *Creative Type: A Sourcebook of Classic And Contemporary Letterforms*. London: Thames & Hudson.
- KEEDY, JEFFERY** 1998. Graphic Design in the Postmodern Era. *Emigre*, No 47.  
<<http://emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=20>> (10.3.2010).
- KOGA, TOSHIAKI** 2006. An Interview with Rudy VanderLans. *IDEA magazine*, No 314. 2006.1, Japan. 90–92. <<http://www.emigre.com/VanderLans1.php>> (8.1.2008).
- LANIER, JARON** 2010. *Et ole koje – manifesti*. Helsinki: Terra Cognita.
- LEHNI, JÜRG** 2010 Typeface as Program. *ECAL: Typeface as Program*. Ed. Rappo, François (2010). JRP.
- LICKO, ZUZANA** 1990. Do you readme? *Emigre*, No 15, 8–14.
- LICKO, ZUZANA** 1994. Discovery by Design. *Emigre*, No 32, 35.
- LICKO, ZUZANA – VANDERLANS, RUDY** 1989. Ambition / Fear. *Emigre*, No 1, 1.
- LOIRI, PEKKA – JUHOLIN, ELISA** 1998. *Huom! Visuaalisen viestinnän käsikirja*. Helsinki: Infoviestintä.
- LOXLEY, SIMON** 2004. *Type – The Secret History of Letters*. London: I.B. Taurus
- LUPTON, ELLEN – MILLER, ABBOTT** 1996. *Design Writing Research – Writing on Graphic Design*. London: Phaidon P Limited.
- LUPTON, ELLEN** 2001 (1994). A Post-Mortem on Deconstruction. *Texts on Type: Critical Writings on Type*. Ed. Steven Heller and Philip B. Meggs. New York: Allworth Press. 40–48.
- LUPTON, ELLEN** 2001 (1990). Post-Saturday Evening Post: Magazine Design and It's Dis-Contents. *Graphic Design History*. Ed. Steven Heller and Georgette Ballance. New York: Allworth Press. 45–47.

- LUPTON, ELLEN** 2004. *Thinking with Type*. New York: Princeton Architectural Press.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS** 1986 (1982). Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? *Moderni/Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Jyväskylä: Gummerus. 145–157.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS** 1986 (1984). Ylevä ja Avantgarde. *Moderni/Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Jyväskylä: Gummerus. 159–180.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS** 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Tampere: Vastapaino.
- KINNROSS, ROBIN** 2004. *Modern typography, an essay in critical history*. London: Hyphen Press.
- MARCUS, GREIL** 1989. *Lipstick Traces*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- MCCOY, KATHERINE** 2001 (1990). American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography. *Graphic Design History*. Ed. Steven Heller and Georgette Ballance. New York: Allworth Press. 3–11.
- MEGGS, PHILIP B** 2006. *Meggs' history of graphic design*. Hoboken: J. Wiley & Sons.
- MEGGS, PHILIP B. – MCKELVEY, ROY** (Ed.) 2000. *Revival of the Fittest – Digital Version of Classic Typefaces*. New York: RC Publications.
- MONTESINOS, JOSÉ LUIS MARTÍN, – HURTUMA, MOTSE MAS** 2005. *Manual De Tipografia – Del plomo a la era digital*. Valencia: CampgràFic.
- NEWARK, QUENTIN** 2002. *What is Graphic Design?* Mies: RotoVision.
- POYNOR, RICK** 1994. Type and Deconstruction in the Digital Era. *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Ed. Michael Bierut, Steven Heller. New York: Allworth Press. 83–87.
- POYNOR, RICK** 2003. *No more rules : graphic design and postmodernism*. London: Laurence King.

- PURVIS, ALSTON W.** 2005. 20th-Century Expressive Letterforms: An observation. *Creative Type: A Sourcebook of Classic And Contemporary Letterforms*. de Jong, Cees W. – Purvis, Alston W. – Friedl, Friedrich 2005. London: Thames & Hudson.
- RABINOWITZ, TOVA** 2006. *Exploring Typography*. NY: Thomson Delmar Learning.
- RUBINSTEIN, RHONDA** 2002. Interview with Zuzana Licko. Eye magazine (UK), No. 43, 2002. <<http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=62&fid=272>> (10.12.2011).
- DE SAUSSURE, FERDINAND** 1983. *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- SHKLOVSKIJ, VIKTOR** 1916. Art as Technique. *Literary Theory: An Anthology*. (toim.) Rivkin, Julie ja Ryan, Michael. 2004. Malden, MA: Blackwell Pub, 15–20.
- SMEIJERS, FRED** 1996. *Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now*. London: Hyphen Press.
- SPIEKERMANN, ERIK & GINGER, E.M.** 1993. *Stop Stealing Sheep & find out how type works*. Mountain View (CA): Adobe Press.
- STAPLES, LORETTA** 2000. Typography and the Screen: a Technical Chronology of Digital Typography, 1984–1997. *Design Issues*, Vol. 16, No. 3. Autumn 2000, 19–34.
- TSCHICHOLD, JAN** 2001 (1928). Typografisen tradition merkitys. (suom.lyhennelmä alkuperäisteoksesta Die neue Typographie) *Typografia: Kieltä vai visuaalisuutta*. Toim. Riitta Brusila. 15–50.
- TSCHICHOLD, JAN** 2001 (1964). Uusi typografia (suom.lyhennelmä alkuperäisteoksesta Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie) *Typografia: Kieltä vai visuaalisuutta*. Toim. Riitta Brusila. 63–69.
- TRACY, WALTER** 1995 (1986). Legibility and Readability. *Typographers on Type*. Ed. Ruari McLean. London: Lund Humphries Publishers. 170–171.
- UNGER, GERARD** 1992. Legible. *Emigre*, No 23. <<http://www.logoorange.com/legibility-graphic-design.php>> (16.8.2011).
- VANDERLANS, RUDY** 2005. Outro & Sixty-nine short stories. *Emigre*, No. 69, 8–94. Princeton Architectural Press.

**VANDERLANS, RUDY** (Ed.) 2009. *Emigre No.70: The Look Back Issue – Selections from Emigre Magazine #1–#69 – Celebrating 25 Years in Graphic Design*. Berkeley: Gingko Press.

**VANDERLANS, RUDY – LICKO, ZUZANA – GRAY, MARY E** 1993. *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm*. s.l. John Wiley & Sons.

**VANDERLANS, RUDY** 1990. Jeffery Keedyn haastattelu. *Emigre*, No 15, 14–17.

**WARDE, BEATRICE** 2005. *Kristallimalja eli typografian tulee olla näkymätöntä*. Helsinki: Grafia.

**WHITE, ALEX W.** 2004. *Thinking in Type: The Practical Philosophy of Typography*. Allworth Press.

**WOHLFARTH, JENNY** 2003. A Behind-the-Scenes Interview with Emigre. *HOW*, February 2003. <<http://emigre.com/VanderLans5.php>> (1.11.2011).

**WOZENCROFT, JON** 1994. *The Graphic language of Neville Brody*. London: Thames and Hudson.

## Sähköiset lähteet

About Emigre. Berkeley: Emigre Inc.  
<<http://www.emigre.com>> (2.10.2010).

**ANTONELLI, PAOLA** 2011. Digital Fonts: 23 New Faces in MoMA's Collection. Moma.org <[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection)> (4.11.2011).

Zuzana Licko and Rudy VanderLans. AIGA. <<http://www.aiga.org/medalist-zuzanalickoandrudyvanderlans/>> (5.8.2011).

ITC Officina - Adobe. <<http://www.adobe.com/type/browser/html/readmes/OfficinaSerifStdReadMe.html>> (4.12.2010).

Freestyle Remix Challenge. Typophile. <<http://www.typophile.com/node/14378>> (2.12.2011).

Back Issues: Emigre 8. Berkeley: Emigre Inc. <<http://www.emigre.com/EMag.php?issue=8>> (19.3.2011).

Back Issues: Emigre 14. Berkeley: Emigre Inc. <<http://www.emigre.com/EMag.php?issue=14>> (16.8.2011).

Best Sellers. Marlborough: Myfonts.com. <<http://new.myfonts.com/bestsellers/>> (17.12.2011).

Citizen Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EFfeature.php?di=85>> (1.12.2011).

Coarse Resolution Fonts. Emigre Inc. -verkkosivut. Berkeley: Emigre Inc. <<http://www.emigre.com/EFoICoaD.php>> (4.12.2010).

**DIGIOIA, JOSEPH A.** 2001. *The "New" New Typography* <<http://www.jaddesignsolutions.com/thesisintro1.html>> (7.1.2008).

Emigre Magazine. Emigre Inc. -verkkosivut. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EMagView.php>> (8.1.2007).

Emigre Top Ten Typefaces. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EFTopTen.php>> (5.12.2011).

Filosofia Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EFfeature.php?di=97>> (10.12.2011).

From the Mouths of Legends: Quotes from Wim Crouwel and Massimo Vignelli, 2007. UnBeige.com <[http://www.mediabistro.com/unbeige/from-the-mouths-of-legends-quotes-from-wim-crouwel-and-massimo-vignelli\\_b4067](http://www.mediabistro.com/unbeige/from-the-mouths-of-legends-quotes-from-wim-crouwel-and-massimo-vignelli_b4067)> (3.11.2011).

*Geissbuhler, Luke – Hustwit, Gary – Siegel, Shelby: Helvetica* [DVD], 2007 Plexifilm.

**HELLER, STEVEN** 2004. Interview with Rudy VanderLans. AIGA website. <<http://www.emigre.com/VanderLans4.php>> (18.8.2011).

Matrix II Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=105>> (1.12.2011).



**MARINETTI, F.T.** 1913. Destruction of Syntax – Imagination without strings – Words-in-Freedom <<http://www.unknown.nu/futurism/destruction.html>> (7.1.2008).

<<http://evans-experientialism.freewebspace.com/marinetti02.htm>> (7.1.2008).

Modula Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EFfeature.php?di=107>> (1.12.2011).

**POYNOR, RICK** 2005. An Ending. Artikkel julkaisu alunperin DesignObserver -lehdessä. Emigre Inc. -verkkosivut. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/Editorial.php?sect=3>> (8.1. 2007).

Totally Gothic and Totally Glyphic Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EFfeature.php?di=127>> (3.12.2011).

Triplex Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=128>> (1.12.2011).

Variex Design Information. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/EFfeature.php?di=129>> (3.12.2011).

Zuzana Licko answers frequently asked questions. Berkeley: Emigre Inc. <<http://emigre.com/Licko2.php>> (15.8.2011).

## Painamattomat lähteet

**ITKONEN, MARKUS** 1991. *Postmoderni typografia*. Pro Gradu, Helsingin yliopisto, Helsinki.

*Matrix II Type specimen booklet* 2007. Emigre Inc. Berkeley.

*Mrs. Eaves Type specimen booklet* 2009. Emigre Inc. Berkeley.

Tekijän arkisto, Rudy VanderLansin sähköposti tekijälle 1.12.2011.

# Liitteet

Liite 1 – Kuvaliite

Liite 2 – Emigre-kirjainperheet aikajanalla

Liite 3 – Emigre-lehden kannet

Liite 4 – Emigre-kirjainperheet